No. 40447.143

GIVEN BY

Miss Mary P. Nichols.

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Boston Public Library

https://archive.org/details/meistersingermot00stin

Meistersingermotive.

Eine Studie

über

Richard Wagner's „Meistersinger"

von

Dr. Julius Stinde.

Hamburg,
J. F. Richter.
1873.

Miss Mary P. Nichols
Sept. 30, 1911.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Herrn Kapellmeister

A. F. Riccius

hochachtungsvoll gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

Die nachfolgenden Blätter erschienen im Spätherbst des Jahres 1872 in dem Feuilleton der „Reform" als einleitender Hinweis auf die damals bevorstehende Aufführung der neu einstudirten „Meistersinger". Den vielfachen Aufforderungen: die zerstreuten Aufsätze zu vereinigen, konnte jedoch nicht sofort nachgekommen werden, da die Brochüre eine eingehendere Bearbeitung eines Themas verlangen darf, als der Raum einer täglich erscheinenden Zeitung gestattet. Es sind die ursprünglichen Artikel daher nicht nur wesentlich überarbeitet, sondern namentlich bedeutend erweitert, wenn auch die Grenze, welche der Umfang einer Brochüre zieht, innegehalten werden mußte.

Es wurde der Versuch gemacht, den Charakter und die Bedeutung der Motive ohne Notenbeispiele zu erläutern und hieraus ergiebt sich, daß die vorliegende Arbeit nicht das Gebiet der

theoretisch-musikalischen, sondern das der ästhetischen Studie zu betreten beabsichtigt, und zwar vorwiegend auf Grundlage des musikalischen Theiles der Oper.

Wenn man mich fragen würde, warum ich diese Arbeit begonnen, so müßte ich antworten: „Weil die Schönheiten der „Meistersinger" mich nicht ruhen ließen."

Wenn Manchem dieser Beweggrund befremdend erscheinen sollte, so bleibt mir nur die Anführung eines negativen Beweises, die Citation der Beweggründe, welche verschiedene Kritiker die „Meistersinger" auf das Strengste verurtheilen lassen, und zwar in den Worten Shylock's:

„So weiß ich keinen Grund, noch will ich einen
Als eingewohnten Haß und Widerwillen."

Mir ist nun dieser Haß und Widerwille stets unbegreiflich gewesen.

Hamburg, Januar 1873.

D. B.

Den Opern Wagner's wird von einer Seite der Vorwurf gemacht, daß ihnen Melodien fehlten, und da die Musik dieser Opern schließlich außer der Harmonie doch aus einer Reihenfolge von Tönen bestehen muß, die zu einander in einem rhythmischen Verhältniß stehen, hat man diese Folge die unendliche Melodie und spottweise das Ganze „Zukunftsmusik" genannt.

Bei den „Meistersingern" tritt die sogenannte unendliche Melodie viel strenger auf, als bei den bekannteren Opern „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", aus denen einzelne größere und kleinere Musikcomplexe als selbstständig oder nur lose mit dem Ganzen verbunden ausgelöst werden können. Bei den „Meistersingern" jedoch sind die leitenden Melodien — die Motive — so fest zu einem Ganzen vereinigt, daß fast jeder Tact als unumgänglich nothwendig erscheint und ebenso wenig entfernt werden kann, wie ein einziger Faden aus einem kostbaren Gewebe.

Man könnte entgegnen, daß die geschlossenen Lieder Walther von Stolzing's, die Hans-Sachs-Lieder, David's Gesellenlied, Pogner's Anrede, der Marschchor, der Lehrbubensang u. a. m. selbstständig für sich bestehen können und Niemand wird wider-

sprechen, allein aus dem Zusammenhange genommen, verlieren diese Stellen — nicht ihre musikalische Schönheit, wohl aber einen Theil ihrer poetischen Bedeutung, und der letzteren soll nach Wagner die Musik besonders Rechnung tragen.

Bei einem gothischen Bau ist jede Einzelheit charakteristisch und schön: der Dom, der Palast entsteht aber erst durch die Vereinigung der Einzelheiten und zwar der zusammengehörigen Einzelheiten.

Wir können uns den „Tannhäuser" sehr gut ohne den Marsch denken, ohne Wolfram's Abendlied, ohne den Hirtensang, nicht aber ohne den Pilgerchor, ohne die sinnberückenden Klänge des Venusbergs, ohne das gewaltige Lied Tannhäuser's, in welchem er die Schönheit der Venus preist, denn diese drei Hauptmelodien — Motive — bilden die Grundlage der Oper, sie sind die Träger des dramatischen Conflictes und der Auflösung. Das Venuslied bringt dem Tannhäuser auf der Wartburg das Verderben; die frommen Klänge des Pilgerchors besiegen die dämonischen Lockungen der Venus.

Enger und fester sind die Bausteine im „Lohengrin" gefügt, hier wird es schwer, ohne den Zusammenhang zu stören, einzelne Partien zu entfernen oder anders zu gestalten, wenn nicht das Verständniß der musikalischen Ausdrucksweise getrübt werden soll. Isolirt stehen nur Elsa's Sang an die Lüfte und Lohengrin's Ermahnung (Athmest Du nicht u. s. w.), und dennoch sind diese beiden Nummern durch ihren Charakter dem ganzen Musikwerk eng verbunden, während die übrigen Motive unzertrennbar von einander sind und in ihrem Zusammenhange den Charakter des Musikdramas ausmachen.

In den „Meistersingern" hängt Alles organisch mit einander zusammen, und durch die Führung, Veränderung und Anwendung der Motive an geeigneten Orten werden die köstlichsten Wirkungen

hervorgebracht, je nachdem Wagner der Poet, oder Wagner der Schalk, die Absicht hat, uns in das Reich der idealen Schönheit zu führen, oder dem Humor, dem Ariel des Dichters, den Befehl giebt, sich zu tummeln.

Walter von Stolzing, ein Rittersmann, verliebte sich in des Goldschmied Pogner's Tochter Eva; sie zu gewinnen, ist sein einziges Denken. Pogner aber will die Hand seiner Tochter nur einem Meistersinger geben, ihn kränkt es, daß die Kunst darniederliegt, darum setzt er den höchsten Preis — sein Kind — für einen Meistersang aus.

Walter will mit einem Sang um Eva werben, kennt aber weder Regel noch Gesetze des Meistersanges. Der zweite Werber um Eva, dem die Regeln der Singschule so bekannt sind, daß er die Stelle eines Merkers — Kritikers — einnimmt, ist Beckmesser, der Gegensatz zu Walter von Stolzing. Dem von Liebe erfüllten Ritter steht der Kleinigkeitskrämer, der Pedant und Egoist Beckmesser, gegenüber. Ein Rival, der um so gefährlicher ist, als auch der Vater Eva's ein in den Regeln ergrauter Meister ist, dem die Autorität des Merkers gar schwer wiegt.

Ein dritter Freier — das heißt: er würde als Freier auftreten, wenn nicht der Ritter wäre — ist Hans Sachs, aber er wirbt nicht öffentlich, nur im freundlichen Geplauder mit Eva verräth sich das Herz. Hans Sachs wird nicht von kleinlichen Gedanken geleitet, er denkt groß und entsagt, um Andere glücklich zu machen, er hilft, frei von Neid, dem Ritter den Meisterpreis auch in der Kunst erringen. Die Nebenintrigue zwischen David und Magdalene dient theils als Gegensatz, theils hilft sie den Knoten schürzen; die Eifersucht David's und die Beschränktheit Magdalenen's sind Ursache des nächtlichen Streites und der durch diesen vermittelten Uebersiedlung des Junkers in das Haus Hans Sachsen's und somit die äußere Veranlassung zur Entstehung des Preisliedes.

Man hat gesagt, die Motive und die häufige Anwendung derselben Motive stellen dem Componisten ein Armuthszeugniß aus, ohne zu bedenken, daß die größten Meister die Wiederkehr eines Motivs oft angewandt haben und dadurch die Klarheit der Situation und feste Zeichnung des Charakters erzielten. Wenn z. B. im „Freischütz" der Max zaudert, in die Wolfsschlucht hinabzusteigen, wenn er von der Erinnerung an seine Mutter und an Agathe abgehalten wird, den verhängnißvollen Schritt zu thun, dann erklingen im Orchester einige Tacte aus dem Lachchor des ersten Actes und die Erinnerung an seine Schande treibt ihn vorwärts. Wenn im „Fidelio" der Pizarro mit dem Rocco unterhandelt und der letztere fragt: „Was soll ich, was soll ich?" so glaubt man einige Tacte aus der Arie des Rocco zu hören, in welcher die Macht des Goldes gepriesen wird. In den Uebermuth des Don Juan (2. Finale) klingen entsetzlich die Schauertöne der Geisterwelt hinein.

Schon aus diesen wenigen aber gewichtigen Beispielen erhellt, daß die Meister sich wohl der Bedeutung der Wiederkehr der Motive bewußt waren, und zwar der deutlich ausgesprochenen Wiederkehr, allein die alte Form der Oper hinderte sie an der vermehrten Ausnutzung der Motive in der Oper, während die Symphonien die Meisterschaft in der Behandlung von Motiven — und zuweilen von sehr kurztactigen — mehr als klar darlegen. War doch schon der theilweise Bruch mit der alten Form hinreichend, Widerspruch genug zu erregen.

Wagner brach vollständig mit den alten Traditionen und die „Meistersinger" sind das erste an vielen Orten populär gewordene Werk, das der neuen Kunstform — dem Musikdrama — mehr entspricht, als die vorhergehenden Opern, vom „Rienzi" bis zum „Lohengrin".

Der Vorhang rauscht auf. Wir hören den Choral der andächtigen Menge in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Walter von

Stolzing sieht die Eva im Gebete knien, sie wendet den Kopf und durch eine Geberde drückt Walter eine Frage aus. Diese Frage ist das erste Motiv der Oper, das Orchester sagt uns, was diese Frage bedeutet, zumal wenn wir der Musik bis zum Preisliede Walter's folgen.

Der Choral macht eine Pause. Walter von Stolzing und Eva anstatt sich andächtiger Betrachtung hinzugeben, suchen sich mit den Blicken zu sagen, was den Lippen auszusprechen in diesem Moment nicht wohl gestattet ist, und indem Walter Eva fragend ansieht, sagt das Orchester hell und deutlich: „Eva, ich liebe Dich." Man wird entgegnen können, diese Uebersetzung der von der Bratsche und dem Violoncell gebrachten ersten Melodie nach dem Beginn der Handlung sei eine eigenmächtige, aber aus drei Gründen möchte ich sie für richtig erklären.

Einmal, weil die Worte mit der musikalischen Declamation zusammenfallen und zweitens, weil Walter in dieser Situation wohl nichts Wichtigeres zu sagen hat und sagen kann, und drittens weil diese aus sechs Tönen bestehende Melodie — Motiv — die Grundidee des Minneliedes, des Gipfelpunktes der ganzen Oper ist. In diesem Minnelied mit seinen Vorstufen erklärt Walter immer nur — wenn auch mit poetischer Umschreibung — ein und dasselbe: daß er Eva liebt. Und darum habe ich mir erlaubt, die Worte „Eva, ich liebe Dich" unterzulegen und zwar noch aus einem vierten Grunde, damit wir dieses Motiv ohne Noten kurz citiren können.

Die Gemeinde singt wieder eine Strophe des Chorals. Eva antwortet dem Ritter mit einem Blicke. — Dieselbe Melodie erklingt, aber anders instrumentirt und höher gelegt: wir setzen auch für das Wort „Eva" nun „Walter" und die Antwort lautet: „Walter, ich liebe Dich."

Wir haben in diesen sechs Tönen das ganze Liebesverhältniß zwischen Eva und Walter musikalisch dargelegt, und wenn nun im Laufe der Oper dies Motiv oft wieder vorkommt und schließlich sich zum wundervollsten, ausgeführten Sang entfaltet, so wird uns musikalisch erzählt und durchgeführt, was jeder Liebesroman darbietet: Erwachen der gegenseitigen Liebe und Ausharren bis zur seligen Vereinigung. —

Der Choral naht seinem Ende. Nach der Strophe „Seines Opfers werth zu sein" sieht Eva Waltern selig lächelnd an und schlägt dann beschämt die Augen nieder, und wieder begegnen wir einer Phrase, die im Minnelied vorkommt: es ist die volle Bestätigung auf Walter's wiederholte Frage; sie sagt: „Ich liebe Dich!"

Die Gemeinde verläßt die Kirche, Walter sucht Eva zu erreichen, er drängt sich durch die Menge, das erste Motiv ertönt aus dem Gewirre der Kirchgänger, welche aufbrechen und die beiden Liebenden trennen. Da bricht Walter sich Bahn, um in die Nähe Eva's zu gelangen, und indem das Tempo sich beschleunigt, hören wir eine zweite Melodie erklingen, welche von der größten Bedeutung ist, es ist dies die erste Andeutung des Kampfes um die Geliebte, der erste Hinweis auf das Werbelied.

Dies im Werbelied ausgeführte Motiv ist fest mit der ganzen Denkweise des Ritters verknüpft, es bedeutet, wie wir sehen werden, die muthige Liebe des Junkers, die Liebe, welche kein Zagen kennt, keine Gefahr scheut, weil sie eine Bedingung des Seins ist.

Nun erst beginnt der mündliche Austausch zwischen Eva und Walter. Bei den Worten Eva's:

Versteh ich's doch kaum,
Mir ist, als wär ich gar im Traum,

erinnert das Orchester an den Gedanken: „Eva, ich liebe Dich". Es ist derselbe Liebestraum, den Eva hier wachend durchzumachen

glaubt, der den Ritter später zur Traumdeutweise, zum Minnelied begeistert.

In derselben Scene tritt David, der Lehrbursche, auf, um Alles für die Meistersinger herzurichten und ein neues Motiv ertönt im Orchester. Das poetisch-süße Liebesleben, das Fragen und Antworten, die Einladung Magdalenen's, welche so innig vom Orchester illustrirt wird und die Gastlichkeit Nürnbergs bedeuten kann, erhält eine seltsame Unterbrechung. Pergament, Schweinsleder, fürchterliches Zunft-Zopfthum, mit einem Wort: die entsetzlichste selbstgefällige Nüchternheit verdrängt den Zauber der Poesie: es ist der zweite Theil des Meistersingermotivs. Wir begegnen diesem Motiv beim Beginn der Ouverture. Fest, ehrenwerth erklingen die ersten Accorde, aber sie arten gar bald in contrapunctistische Schnörkel aus und mit großem Wohlbehagen und kleinstädtischer Breite wiederholt eine Figur so ziemlich das nämliche, was die vorhergehende gesagt hat: eine Zeichnung des dichtenden Handwerkers und ein malitiöser Hieb auf die Vergötterung vom Contrapunkt erzeugter Langweiligkeiten, wie sie kostbarer kaum gedacht werden können.

David tritt ein, mit ihm die zweite Hälfte des Meistermotivs, der mit mittelalterlichem Staub bedeckte Zopf, und zwar in noch einmal so rascher Bewegung, als in der Ouverture. Das heißt mit anderen Worten: der David ist ein lebhafter Junge, dem die Bedächtigkeit der Meister fehlt, der auch einmal Meister werden will, für die Meister jetzt beschäftigt ist, allein den wahren Sachverhalt noch nicht begriffen hat.

Magdalena löst dem Ritter die Frage nach dem Brautstand Eva's:

Den Bräutigam wohl Niemand kennt,
Bis morgen ihn das Gericht ernennt.

Bis hierher haben die vier: Eva, Walter, David und Lene die Meister ziemlich vergessen, aber jetzt bei den Worten:

Das dem Meistersinger ertheilt den Preis
Und selbst die Braut ihm reicht das Reis —

Jetzt stehen ihnen die Meister wieder complet vor den Augen und das Orchester unterstützt sie redlich.

Dem Meistermotiv bleibt jetzt eine Zeitlang die Herrschaft. Nur als Magdalene fragt: „Bist Du toll! Wie David?" da poltert ein viertes Motiv dazwischen, das den David in seiner Eigenschaft als muthwilligen Lehrbuben bezeichnet: es ist dies das edle Meistermotiv auf den Kopf gestellt und so viel als thunlich corrumpirt: David hat den Meistersang mit allen Regeln nach seiner Weise gründlichst falsch verstanden.

Wir kommen mit einem kleinen Sprunge zum Abschied Eva's von Walter. Walter sagt:

Eines nur weiß ich,
Eines begreif' ich
Mit allen Sinnen
Euch zu gewinnen.

Bei den letzten beiden Strophen erklingt eine neue Phrase aus dem später erfolgenden Minnelied und nun gestaltet sich im Innern des Ritters die Liebe schon bewußter, denn die Liebesmelodien, — die zuerst genannten Phrasen vereinen sich inniger: zur ersten feurigen — jetzt mündlich — gegebenen Liebeserklärung.

Wenn die beiden Frauen sich entfernt haben, wirft Walter sich in den Singestuhl, in seinem Geiste dämmert es auf: „Huldreichster Tag, an dem ich Dich gewinne. — Eva, ich liebe Dich." Schon gestaltet sich das Meister- und Minnelied, aber es verhallt in der wunderlieblichen Melodie: „Eva, ich liebe Dich."

Vor seinem geistigen Auge steht die schöne Gestalt Eva's, wie er sie noch vor wenigen Augenblicken in Wirklichkeit sah.

Der Bitte Magdalenen's nachkommend, macht David den Junker auf die Meisterregeln aufmerksam und es gelingt ihm, den Ritter

dermaßen in die Prosa hineinzuziehen, daß, wie Walter die Worte ausruft: „Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein?", der Ritter sogar das leise auftretende Liebesmotiv in's Prosaische übersetzt und der Lehrjunge das höchste Gefühl Walter's auch in's Schusterige überträgt. Bei den Worten David's: „Der Meister Töne und Weisen u. s. w.", ist Walter's Weise auch schon plattgeschlagen.

Nicht unschwer nimmt man hieraus die Lehre, daß die genialsten Gedanken mit dem Staube des Alltags assimiliren, wenn starres Regel- und Zopfthum sich ihrer bemächtigt, zumal wenn ein Schusterjunge sie handhabt.

Man sieht schon hieraus, wie die Anwendung und Veränderung der Motive eine leicht faßliche Sprache redet — die Sprache des Musikdrama's, welche sich aus der bestimmten Bedeutung einer musikalischen Phrase entwickelt.

David erklärt dem Junker die vielen „Weisen", eine der humoristischsten Stellen der Oper, allein alle diese Weisen, so kunstgerecht sie auch sein mögen, endigen mit dem Meistermotiv, der Krone des Zunftzopfes. Wie aber David erklärt:

Der Dichter, der aus eigenem Fleiße,
Zu Wort und Reimen, die er fand,
Aus Tönen auch fügt eine neue Weise,
Der wird als Meistersinger erkannt,

da sucht sich das Minneliedmotiv wieder von der Prosa des Zunftgesanges zu entreißen, wir hören es wieder klarer hervortreten, während bei den Worten Walter's:

Muß ich singen,
Kann's nur gelingen,

in der Unterstimme gleichzeitig ein neues Motiv anklingt, das im dritten Act sich als der greuliche Lautenschlag Beckmesser's entpuppt. Andeuten wollen wir noch das Lehrbubenlied: „Das Blumenkränzlein aus Seiden fein, wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

es bildet den Gegensatz zum ernsten Meistermotiv und vertritt den Gassenhauer, d. i. „Wie das Volk singt." Wenigstens erklingt diese Weise, als Beckmesser Hans Sachsen vorwirft, nur Gassenhauer zu dichten.

Bei dem Auftreten Pogner's tritt ein neues Motiv im Baß auf, das Merkmal der Freiung, das eine gesetzte Würde, einen feierlichen Ernst andeutet. Ruhelos macht dies Motiv die verschiedensten Tonarten und Lagen durch, und diese Unruhe kennzeichnet die Spannung, mit der die Mitglieder einer Gesellschaft warten, bis der Letzte gekommen ist. Ruhe, d. h. ein contrapunctistischer Ruhepunkt tritt erst nach den Worten Kothner's „Zur Sitzung voll und gut die Zahl" bei dem Fortissimo ein, das den langersehnten Accord der F-dur Tonart bringt, in welcher das Motiv der Freiung beginnt.

Am Johannisfeste soll der Meistersang entscheiden, wem Eva angehören wird. Am schönsten Fest im Jahre soll der höchste Preis errungen werden. Wohl geht dem Vater dieser Tag nahe, allein er setzt in inniger, überzeugender Weise den Grund seiner Handlungsweise auseinander und ein weiches Gefühl überschleicht ihn bei dem Gedanken an das Fest, an seine Tochter, an die schöne Kunst des Gesanges, die er neu erblühen machen will, und dies Gefühl ist das Johannisfest-Motiv, das bei den Worten Pogner's: „Das schöne Fest, Johannisfest" am faßlichsten auftritt, nachdem es schon einige Tacte vorher sich bildet und bereits in der ersten Scene, während des dritten Orchester-Zwischenspieles, zwischen den Strophen des Chorals anklingt, welches Zwischenspiel ebenfalls das Probelied Walter's — das stolze Werben — als Keim in sich schließt. Diese Andeutung in der ersten Scene läßt erkennen, daß Walter von dem am folgenden Tage zu feiernden Johannisfeste weiß, und hofft, seine Geliebte dort zu sehen — vielleicht zu erringen.

Wir übergehen die parlamentarischen Verhandlungen der Meister und beschäftigen uns mit der männlichen Vertheidigung, welche Hans Sachs den Regeln der Natur angedeihen läßt:

So laßt das Volk auch Richter sein,
Mit dem Kinde sicher stimmt's überein.

Aber o weh, kaum hören die Lehrbuben, daß Hans Sachs trotz der wunderbaren thematischen Verarbeitung des Meistermotivs die Tabulatur nicht für unfehlbar hält, da springen sie auf und das Orchester bringt den Lehrbuben-Gassenhauer. — Fabula docet, daß für die kleineren Geister die Regeln nothwendig sind, wenn nicht Alles d'rüber und d'runter gehen soll. Auch Wagner will, wie die Musik hier lehrt, keine unberufenen Zukunftsmusiker haben.

Ein Motiv schönster Art, licht wie Sonnenschein, voller Romantik wie eine zinnengeschmückte Burg auf hohem Felsen, tritt nach den Worten Pogner's: „Mein Junker Stolzing kommt herbei" auf, das, an einigen Stellen naturgemäß durch die fortschreitende Handlung unterbrochen, bei den Worten Pogner's: „Von Stolzing Ritter aus Frankenland" u. s. w. herrlich wieder zum Vorschein kommt, um auf höchst kunstreiche Art in Walter's Lied: „Am stillen Herd zur Winterszeit" überzugehen.

Die Verbindung dieser beiden Motive resp. des Rittermotivs mit dem ersten Liede Walter's zeigt die Doppelnatur Walter's: den Ritter-Sänger.

„Herr Walter von der Vogelweid, der ist mein Meister gewesen" antwortet Walter auf die Frage Kothner's: „Welch' Meisters seid ihr Gesell?" Ein guter Meister, ruft der kluge Hans Sachs erfreut, aber Beckmesser der Pedant entgegnet:

— „Doch lang' schon todt;
Wie lehrte ihm der wohl der Regeln Gebot?"

Den Meistern gefällt der Sang Walter's nicht. „Entnahmt ihr

was der Worte Schwall?" hetzt Beckmesser, „Merkwürdiger Fall" verwundert sich Conrad Nachtigall. Kothner, der Aelteste der Meisterzunft, verlangt von Walter: „Wähl' der Herr einen heiligen Stoff." Kurz vor dieser Aufforderung erklingt im Orchester eine monotone Octavenfigur, während im Baß in fürchterlicher Breite leise der Grundgedanke des Meistermotivs umherirrt, ohne sich voll auszubilden. Da die Meistersinger bei dem Hauptsingen stets nur Stoffe aus der heiligen Schrift wählen durften, ist es leicht erklärlich, daß Kothner als eingefleischter Meistersinger vergißt, daß heute nur Freisingen stattfindet, das auch ehrbare weltliche Begebenheiten zu besingen erlaubte. Die Monotonie, welche sich in den alten Meistersängen, als Folge des scharf begränzten Stoffes, findet, wird nun durch die oben erwähnte Octavenfigur ausgedrückt, welche von der im Baß liegenden Idee des Meistermotivs belebt wird. In der That ein geistreicher Zug von Wagner, der hier in einigen wenigen Tacten eine schlagende musikalische Kritik des alten Meistersanges liefert. —

„Was heilig mir,
Der Liebe Panier,
Schwing' und sing' ich mir zur Hoff,"

erklärt Walter frei und offen. Wieder tritt die Langweiligkeit des Meistersanges auf — wenn auch durch eine Mittelfigur etwas freundlicher gestaltet, denn Kothner begreift „das gilt uns weltlich".

Beckmesser schickt sich an, sein Kritikeramt auszuüben. Das Orchester drückt das Widerstreben Beckmesser's aus, der klagt: „Ein saures Amt und heut zumal". Der Haß, den Beckmesser auf Walter geworfen hat, seitdem er in ihm den Nebenbuhler sieht, kommt musikalisch zur Geltung, denn das stolz klingende Rittermotiv klingt kurz angedeutet durch die Widerwärtigkeit Beckmesser's, aber es wird von den Tonfiguren, welche die eben herrschenden sauer-

töpfischen Gesinnungen Beckmesser's illustriren, vollkommen erdrückt. Es ist, als wenn ein Nachtvogel seine Krallen langsam um einen nichtsahnenden Singvogel legte, der zufällig in sein Bereich kam, um ihn in teuflischem Behagen zu zerfleischen. Aber lächelnd, mit erlogener Freundlichkeit, stellt er sich dem Ritter in seiner Eigenschaft als Merker vor, und so sehen wir denn auch, wie die Melodie der Singstimme in vorzüglicher Komik den Untergang der Ritterweise im Orchester zu verdecken sucht.

Nachdem Beckmesser sich in das Gemerk eingeschlossen, liest Kothner dem Junker die Gesetze der Meistersingerkunst — die Tabulatur — mit großer Gewichtigkeit vor. Der alte, um nicht zu sagen altmodische Kothner wird nun treffend durch die Cadenzen gezeichnet, welche fast dem Steinalter entlehnt scheinen und eine schalkhafte Anspielung bilden auf jene Fiorituren, welche von einseitigen Menschen angebetet werden, weil große Meister sie dem Kunstgeschmack ihrer Zeit zu Gefallen schrieben. Wenn man hört, wie das Orchester diese Cadenzen Fortissimo aufnimmt und förmlich hinauspeitscht, ist die Abwehr eines vom Humor der Sache erregten Lächelns eine Unmöglichkeit. Die Pedanterie, die entsetzliche Kleinigkeitskrämerei und Beschränktheit Kothner's geben sich noch darin zu erkennen, daß Kothner später die wichtige Bemerkung macht:

„Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen."

und von dem Liede Walter's erklärt: „Ja ich verstand kein Wort davon."

Walter setzt sich in den Stuhl und jetzt solle ihm eine Dissonanz klar werden, die David ihm vor Kurzem auftischte. David stellte sich vor den Ritter und rief: „Fanget an!" — „Was soll's?" fragte Walter verwundert. — „Fanget an!" wiederholte David, aber dieses „an" erklang auf einer kräftigen Dissonanz. — „So ruft der Merker", lautete die Erklärung.

Nun sitzt Walter im Singstuhl. — Nun soll er singen, jetzt weiß er's und nach Allem, was er von den Meistern gehört und vernommen, muß ihm im Innern diese Dissonanz wiederklingen. Mit andern Worten: er muß ebenso wie der David ein wenig Angst vor dem „fanget an" haben und in der That, vor den Worten „für Dich, Geliebte, sei's gethan" ertönt das Widerstreben Beckmesser's und Walter's Singstimme dissonirt mit der Orchesterbegleitung. Auf Kothner's Wort „der Sänger sitzt" sagt das Orchester: „fanget an" und Beckmesser schreit sein „fanget an" laut hinaus. Walter nimmt das „fanget an" auf, aber wie so ganz anders erklingt es, als der Ruf des Merkers!

Wie ein Sonnenstrahl leuchtet dieses „fanget an", dem sich das Werbelied anschließt, dem das Motiv der ersten Scene zu Grunde liegt, welches erklingt, als Walter die Menge durchbricht, um zu Eva zu gelangen. Hier gilt es den Starrsinn der Meister zu durchbrechen.

„Im Wald dort auf der Vogelweid', da lernt' ich all' das Singen," bekennt Walter weiter. Dies Motiv vergessen ihm die Meister nicht.

Jugendliche Kraft, stolzen Muth, Selbstvertrauen und holdesten Liebeszauber vereint dies Lied, aus dem wir uns eine Phrase besonders merken wollen. Das Lied schildert im ersten Vers das Erwachen des Lenzes, das Frühlingswerden: wir merken uns die Strophe: „Es schwillt und schallt, es tönt der Wald". Im zweiten Verse, der vom Erwachen der Liebe handelt, lautet der Text zu der entsprechenden Phrase: „Mein Blut, es wallt mit Allgewalt." Es ist nicht gleichgültig, daß gerade diese Worte auf diese Phrase fallen, denn in ihr finden wir später den Schlüssel zum Benehmen

des Hans Sachs dem Junker gegenüber und gleichzeitig eine Erklärung — der Poesie.

Walter verthut und versingt mit dem Liede.

Schon die Kreidestriche Beckmesser's lassen das Resultat voraussehen. Beckmesser springt vor und bei den Worten Walter's: „Hört doch zu meiner Frauen Preis", klingt das neidische Zanken und Raisonniren Beckmesser's an, ein Motiv, das später die köstlichste Verwendung findet. Dies Motiv sucht jetzt das Rittermotiv, das nur in wenigen Tönen auftritt, zu vernichten. Die Eule drückt die Krallen tiefer.

Man hört den Hohn und das Gebelfer Beckmesser's, die Meister lassen sich von dem eigennützigen Merker — Kritiker — überreden und mit den Worten der Meister: „Wer nennt das Gesang?" hat das Orchester die charakteristische Begleitung des Probeliedes aufgenommen, aber wo ist der Schmelz, der Duft geblieben? — Beckmesser und die Meister stehen im Begriff, die Poesie zu morden. Was hilft Hans Sachsen's ruhige Einrede, die Meister spotten weiter, ja, es geht so weit, daß Beckmesser bei den Worten: „Der Meister Zunft, die ganze Schul', gegen den Sachs da sind wir Null" in hämischer Bosheit das ehrwürdige Meistermotiv mißhandelt und verzerrt.

Nur einer fühlt, was der Ritter sagte — Hans Sachs. Er giebt den Meistern gute Rathschläge, die jedoch unbeachtet verhallen:

Des Ritters Lied und Weise
Sie fand ich neu, doch nicht verwirrt.
Verließ er unsre Gleise
Schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach eurer Regel Lauf,
Der eignen Spur vergessen,
Sucht davon erst die Regeln auf.

Bei den Worten „des Ritters Lied" tritt zum ersten Male ein Motiv im Orchester auf, das die Zuneigung ausdrückt, welche Sachs für den Junker gefaßt hat, jene Zuneigung, die später zur herrlichen Freundschaft zwischen dem Ritter und Schuster führt, die Beide das Gemeinsame haben — Poeten zu sein. Im dritten Act dominirt dies Motiv in einigen Scenen, wir wollen es die Herzensgüte Hans Sachsen's nennen und mit demselben die musikalischen Interpretation jener edlen Selbstlosigkeit bezeichnen, welche Sachs eigen ist und ihn zum wahren Freunde des Ritters macht.

Die Meister — Beckmesser an der Spitze — zergliedern im Schlußchor des ersten Actes die Poesie Walter's und da ihr nicht das aus Regeln gewebte Kleid paßt, wird sie verstoßen: Der Junker hat verthan, Neid und Unwissenheit siegen. Walter aber in Begeisterung singt, während die Anderen des Dichters Herzblut analysiren und ihn verhöhnen:

Auf da steigt mit gold'nem Flügelpaar
Ein Vogel wunderbar,
Sein strahlend hell Gefieder
Licht in den Lüften blinkt,
Schwebt selig hin und wieder
Zu Flug und Flucht mir winkt.
Es schwillt das Herz vor süßem Schmerz,
Der Noth entwachsen Flügel u. s. w.

In die brotneidische Frage des Chors: „Wo blieben die Meister?" höhnen die Lehrbuben mit ihrem Gassenhauer „Glück auf zum Meistersingen! Das Blumenkränzlein aus Seiden fein, wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

Hans Sachs kann mit seiner Meinung nicht durchdringen, die Lehrbuben behalten mit ihrem Motiv das letzte Wort: Spott, Neid und Dummheit haben gesiegt.

Hans Sachs blickt den Forteilenden nach, da erklingt ausdrucksvoll und herzrührend das Motiv aus dem Probelied:

Es schwillt das Herz
Vor süßem Schmerz.

und Hans Sachs sieht nachdenkend den Singestuhl — den Marterstuhl der Poesie — an, den die Lehrbuben in tollem Halloh fortschleppen. Da schüttelt Sachs das Haupt und lächelt, als wenn er sagen wollte: „Wenn die Geschichte nicht gar so ernst wäre — über die Dummheit meiner Meistercollegen müßte ich lachen", und der Vorhang fällt. Aber wie ein unheimlicher Spuk tritt in den Bässen das Meistermotiv auf, das für diesmal Recht behalten hat, selbst noch nach dem Fallen der Gardine.

Aus den im ersten Act vorhandenen Motiven und Andeutungen bauen sich nun in gothischer Pracht der zweite und dritte Act auf.

Zweiter Act.

Die Bekanntschaft, welche wir im ersten Aufzuge, während Pogner's Anrede, mit dem Johannisfestmotiv gemacht haben, dient uns zum Verständniß der Einleitung zum zweiten Acte. Diese Einleitung schildert die Vorfreude auf das Johannisfest, und zwar beim Beginn, den Jubel der Jugend in höherer Tonlage und die gemächliche Freude der Alten nach der Mitte des kurzen Satzes zu, in weniger überschwenglicher Höhe. Es drückt diese Einleitung in den letzten Tacten das frohe Jauchzen der Lehrbuben in höchst origineller Weise aus; man glaubt die ganze Horde in muntrem Kreischen das Wort „Johannistag" rufen zu hören und wird durch die Läufe in der Mittellage an die Handgreiflichkeiten erinnert, die bei einem Lehrbubenvergnügtsein als selbstverständlich zur Sache

gehören. Beim Aufgange des Vorhanges singen die Lehrbuben beim Schließen der Läden: „Johannistag, Blumen und Bänder so viel man mag.“ Morgen ist der große Tag des Festes und der Entscheidung. Daß David gerne auch bald seine Geliebte heimführen möchte, und zwar sehr bald und gerne, deutet die Conformität von David's Worten und dem Orchester an — sie sind beide mit dem „Seidenkränzlein“ beschäftigt. Beim ersten Auftritt Hans Sachsens in diesem Aufzuge lernen wir eine eigenthümliche Seite desselben kennen: nämlich seinen Aerger. „Was giebt's?“ fragt Hans Sachs den David erzürnt und im Orchester knurrt es und poltert es — Hans Sachs ist ärgerlich. Wir wollen dies Thema kurzweg den „Zorn“ nennen. Eine höchst humoristische Stelle bietet sich bei den Worten, welche zwischen dem Abgang von Sachs und David in die Werkstatt und dem Auftreten Pogner's und der Eva liegen. Wir finden diese drollige Weise im ersten Act und zwar, wie David dem Junker auseinandersetzt, wie man Poesie und Schusterei gleichzeitig lernt:

„Schuhmacherei, Poeterei,
Die lern' ich da all einerlei“,

und nun kommt das Thema:

„Hab' ich das Leder platt geschlagen,
Lern' ich Vocal und Consonanz sagen.“

Hier sagt die Wiederholung dieses Themas deutlicher als ein Monolog oder antiker Chor, daß in der Schusterwerkstatt Handwerk und Dichtkunst wieder einmal über einen Kamm geschoren werden: und erinnert daran, daß Hans Sachs auf jeden fertigen Schuh ein Sprüchlein schrieb, das hin und wieder manche treffende Anspielung enthielt.

Pogner und Eva treten auf. Bei den Worten Pogner's „will Einer Seltnes wagen, was ließ er denn sich sagen“, klingt das ruhige, überlegende Motiv an, welches Hans Sachs charakterisirt.

Das kurze, liebliche Zwiegespräch zwischen Vater und Tochter, dessen einzelne Worte vom Orchester wunderbar illustrirt werden, erhält eine andere Wendung, als Eva sich zu ihrem Vater auf die Bank setzt. Bei den Worten Pogner's:

„Nicht doch, 's ist mild und labend
Gar lieblich lind der Abend",

erklingt im Orchester, allerdings sehr zart gehalten, ein Motiv über das wir keinen Augenblick im Zweifel bleiben können: es ist Beckmesser auf Freiersfüßen. Dieses Motiv wird jedoch auf das angenehmste übergeführt in das Nürnberg-Motiv. Als Pogner mit gerechtfertigtem Bürgerstolz auf die Macht und den Glanz seines Nürnbergs hinblickt:

„Wenn Nürnberg, die ganze Stadt
Mit Bürgern und Gemeinen,
Mit Zünften, Volk und hohem Rath
Vor Dir sich soll vereinen,
Daß Du den Preis
Das edle Reis
Ertheilest als Gemahl
Dem Meister Deiner Wahl",

ertönt das „Nürnberg-Motiv", welches den Kern zum Beckmesser-Motiv enthält und zwar zu dem Liebesmotiv Beckmesser's, das nicht mit dem Streit- und Zankmotiv zu verwechseln ist, welches im ersten Act bei den Worten Beckmesser's:

„Aha, schon recht. Nun hört Ihr's doch
Den Stümpern öffnet Hans Sachs ein Loch",

bereits in hoher, wenn auch noch nicht in höchster Blüthe steht. Das Großartige dieses komischen Liebesmotivs ist, daß in demselben die Idee zu dem grausigen Ständchen Beckmesser's und der Keim zu der Prügelscene liegt.

Das erste vom Orchester gebrachte Motiv: „Eva, ich liebe Dich"

gestaltet sich schließlich zum herzentzückenden Gesang. Beckmesser's Liebesmotiv — man sieht ihn förmlich mit einknickenden Beinen (der jambische Rhythmus des Motivs) katzenartig umherschleichen — dagegen artet in die große Prügelei aus, welche die friedliche Stadt in Aufregung setzt und dem Beckmesser statt der Braut Prügel, Schimpf und Schande einbringt. Die Aehnlichkeit des Nürnberg- und des Beckmesser-Liebesmotivs erklärt sich daraus, daß Beckmesser ein Typus der Nürnberger Bürgerschaft — der Stadtschreiber ist, der eine Stimme in der Stadt besitzt.

Das Beckmesser-Liebesmotiv wird immer zudringlicher, aber es muß weichen vor dem lieblich-schönen Liebesmotiv: „Eva, ich liebe Dich" das Thema bei den Worten Pogner's:

— „Das edle Reis
Ertheilest als Gemahl
Dem Meister Deiner Wahl."

Das Beckmessermotiv duldet den Junker aber nicht lange. Mit dem Erscheinen Magdalenens tritt das Davidmotiv wieder auf, Anklänge an die Gastfreiheit des Pogner'schen Hauses werden laut, wenn auch nicht so breit und schön wie in der Kirche. Magdalene denkt an David und da ist es denn nicht zu verwundern, wenn dies Motiv (Act I Scene 1 Magdalene: „In Nürnberg eben angekommen u. s. w.) einen starken Beigeschmack vom Davidmotiv erhalten hat. Wollte man die Unzahl ähnlicher humoristischer Züge alle aufzählen, so müßte ein Foliant entstehen. Eva erfährt von Lene, die ihre Nachricht wieder vom David hat — reizende kleinstädtische Klatscherei —, daß der Junker verthan. „Wo was erfahren?" klagt Eva. „Vielleicht vom Sachs", räth Lene.

Nach dieser Strophe tritt ein Motiv auf, das die Gründe des Zwiegesprächs zwischen Eva und Sachs enthält. So kindlich vertrauend und rührend klingt dies Motiv, daß die Worte „der hat mich lieb" keine lieblichere musikalische Interpretation finden

könnte, welche das Verhältniß zwischen Sachs und Eva gleichzeitig so treffend kennzeichnete.

Hans Sachs erscheint auf dem Schauplatze, mit den letzten Trillern, welche der Instructionsweise entstammen, die das „Woher" andeutet, wie es aber in Sachsens Innern aussieht, erklärt das Orchester, welches den Zorn und Aerger des Schusters laut werden läßt. Aber was ist das? Tritt nicht mit einem Male die Frau Poesie leibhaft zu dem Schuster, dem die Arbeit nicht schmeckt?

„Es schwillt das Herz
Vor süßem Schmerz."

Das seelenvolle Motiv aus dem Probeliede Walter's ist zur Poesie geworden, die bei dem Meister anklopft und Einlaß begehrt. Sein Groll legt sich und, wie das Naturleben den Walter von Stolzing zum Dichter machte, spricht der duftende Flieder zum Hans Sachs mit einem Thema aus dem Probeliede, zu welchem Walter die Worte sang:

Da fühlt' ich tief es regen,
Als weckt' es mich aus dem Traum.

Hans Sachs sagt:

Was duftet mild der Flieder,
So mild, so stark, so voll,
Wie löst er weich die Glieder:
Will, daß ich was sagen soll.

Wieder ertönt die Lockung der Poesie, aber Sachs schüttelt mit dem Kopfe und antwortet leise in tiefer Demuth und Bescheidenheit:

Was gilt's, was ich Dir sagen kann,
Bin ein gar arm einfältig Mann. —
— Thät besser das Leder zu strecken
Und ließ alle Poeterei.

Da kommt der Groll wieder, den selbst die Arbeit nicht vertreiben kann, und wieder naht die Poesie in weichem Klange:

„Und doch es will halt nicht gehen,
(ruft Sachs) ich fühl' und kann's nicht verstehen."

Jetzt wird ihm klar, daß die Frau Poesie mit dem Motiv aus dem Probelied Walter's zu ihm spricht, die Rückerinnerung beginnt und je öfter und eindringlicher das Motiv wiederkehrt, um so bestimmter taucht das Probelied vor ihm auf — die Poesie ist zum Liede Walter's geworden. „Doch wie wollt' ich auch messen, was unermeßlich mir schien," heißen die Worte, zu denen das Orchester die holde Lenzesfrische und Lenzessehnsucht Walter's bringt. Nun beginnt das Frühlingsleben, die Vögel erwachen und jubiliren, es knospet und grünt, die Waldblumen öffnen ihre Kronen und das ganze musikalische Frühlingserwachen eint sich zu dem bekannten Motiv, für das wir die Lesarten haben:

„Es schwillt und schallt,
Es tönt der Wald."

„Das Blut es wallt
Mit Allgewalt."

„Es schwillt das Herz
Vor süßem Schmerz."

Hans Sachs, der Poet und Meister, hat aber die richtige Lösung gefunden und ruft sie laut hinaus:

Lenzesgebot, die süße Noth,
Die legt es ihm in die Brust. —

Mit andern Worten: Der Frühling in der Natur und der Liebesfrühling im Menschenherzen, das sind die Momente, welche einen Dichter schaffen. Ein schöner Gedanke, den hier im Musikdrama die Musik klar und deutlich, aber so zart, so seelisch-tief empfunden definirt, wie das Wort kaum im Stande sein dürfte.

„Nun sang er's, wie er's mußt'
Und wie er's mußt', so konnt' er's,"

fährt Hans Sachs fort.

„Im Wald und auf der Vogelweid',
Da lernt' ich all' das Singen,"

erzählt das Orchester und Hans Sachs ist jetzt mit sich einig, daß Walter doch ein Sänger und Dichter ist, trotzdem er nicht Schüler noch Schulfreund war. Die Poesie hat ihn gerettet — von den Beckmessern. Das genannte Motiv hat hiermit seine Pflicht gethan und klingt später nur kaum bemerkbar an.

Den entzückendsten Gegensatz zum stürmischen Jugendmuthe Walter's, der sich im Probelied ausspricht, bildet die Plauderei zwischen Eva und Hans Sachs. Es ist kaum möglich, diese zarte Composition zu zergliedern, es liegt ein so feiner Duft über dem Ganzen, daß man in der That glaubt, der Fliederbaum träume vom morgenden Feste und die beiden guten Menschen unter seinen Zweigen träumten von schönen Zeiten, die da kommen.

Es ist Dämmerstunde.

Fast leid könnte es thun, daß Sachs bei den Worten: „Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen u. s. w." einen Rückfall erhält und zum Beckmesser wird, denn man hört bei diesen Worten Beckmesser's Spott aus dem ersten Acte „Aha, schon recht. Nun hört Ihr's doch, den Stümpern öffnet Hans Sachs ein Loch" — aber Eva, das resolute Nürnberger Bürgermädchen, sagt ihm ihre Meinung nicht schlecht. „Bist Du so schlecht, Hans Sachs," denkt sie, „dann bin ich auch Deine Freundin nicht mehr, dann beurtheile ich Dich ebenso unfreundlich, wie Du meinen Herzliebsten". Das Orchester steht ihr weidlich bei, denn zu den Worten „ja, anderswo soll's ihm erblüh'n, als bei Euch garst'gen, neid'schen Mannsen" tritt wieder der Beckmesser-Spott auf — das Zankmotiv —, nur

mit dem Unterschiede, daß die Aufeinanderfolge der Figuren umgekehrt ist: Eva giebt Sachs die Bosheiten auf ihre Weise zurück.

Am besten verträgt sich die Lene mit dem Zankmotiv Beckmesser's, sie theilt der Eva mit — nachdem die Dissonanzen so viel als thunlich entfernt — daß Beckmesser ein Ständchen bringen will.

„Zur Nacht sollst Du Dich an's Fenster neigen,
Er will Dir was Schönes singen und geigen";

aber trotz dieser Verschönerung des Streitmotivs erklärt Eva:

„Das fehlte auch noch."

Walter und Eva treffen sich auf der Straße. Man klagt sich gegenseitig seine Noth, die verschiedensten Motive treten in Veränderungen und Nachahmungen auf, aber immer nur kurz und undeutlich: die jungen Leute sind besorgt um ihr Liebesglück, aufgeregt und unruhig in ihrem Innern. Nur als Walter höhnend klagt: „Ein Meistersinger muß er sein", bringt das Orchester das bekannte Meistermotiv klar, wenn auch mit einer melodiösen Verzierung von Schnörkeln und „Coloratur".

In Walter regt sich auch Zorn — aber über die Meister. „Ueberall Meister, wie böse Geister", ruft er. Das Orchester fängt mit ihm an, den Beckmesser — d. h. das Bosheits-Motiv — zu verhöhnen, zu verzerren, mit einem Worte zu überbeckmessern. Es ist eine tolle Wirthschaft schon jetzt, allein der Nachtwächter mit seinem entsetzlichen Stierhorn bringt den Junker von den Gedanken an Hauen und Stechen und Meisterblutvergießen ab, und als Eva — als Magdalene gekleidet — zurückkehrt und sich ihm heiter und liebestrahlend an die Brust wirft, da läßt sein Zorn nach und milde in seinem Innern ertönt eine Phrase aus dem Minnelied. Von köstlicher Wirkung ist der H-dur-satz nach dem Verhallen des

Stierhornes: es malt sich das nächtliche Dämmern und Weben, das Funkeln der Johanniswürmchen — die Sommernacht.

Die Flucht der Beiden wird durch Hans Sachs verhindert, aber nun naht das Unheil in der Gestalt Beckmesser's, der Eva ein Ständchen bringen will. Hans Sachs ärgert den Stadtschreiber nach besten Kräften und zahlt ihm alle Bosheiten vom Meistersingen aus der Kirche mit Zinsen heim. Den Triller, mit welchem Beckmesser im ersten Aufzug die „neuen Schuhe" betont, schleudert Hans Sachs dem Stadtschreiber wieder in's Angesicht. „Wie könnte ich wohl Merker sein?" fragt Sachs ironisch.

„Nur Gassenhauer dicht ich am Meisten,
Drum sing' ich zur Gassen und hau' auf den Leisten,
Jerum, Jerum Hallo hei!"

und wieder ertönt das Lehrbubenmotiv, um anzudeuten, daß Sachs die Bosheiten des Schreibers noch nicht vergessen hat. Die Kreidestriche verwandeln sich in Hammerschläge, denen jeder Declamationsfehler, jede unangenehme Tonfolge zum Opfer fällt. Hier erlaubt sich Wagner etwas zu polemisiren; er läßt den Sachs sagen:

„Ist Euch an der Weise Nichts gelegen?
Mich dünkt, sollt' passen Ton und Wort."

Diese Anforderung ist jedoch diesem Beckmesser wie vielen Anderen seines Gleichen zu subtil und er kommt daher, wie so Manchem seiner Collegen, zu dem Resultat:

Am Besten, wenn ich ihn gar nicht beacht'.

Sachs jedoch läßt sich nicht irre machen, er hatte einen bestimmten Zweck mit seinem Sang im Sinne, denn mit dem Evalied warnt er die beiden Liebenden, nicht allein vor Beckmesser, sondern vor irgend welchem unbesonnenen Thun.

Beckmesser klimpert in höchster Wuth auf der Laute. „Ist das Euer Lied?" fragt Sachs. „Zwar wenig Regel, doch klang's recht

stolz."— Hans Sachs wird Merker und wie er fragt: „Darf ich die Arbeit nicht entfernen, die Kunst des Merkers möcht' ich lernen", beginnt im Orchester das Meistermotiv sich zu regen — aber es kommt nicht zur Perfection, und bleibt kleinlich: — es wird gehandwerkert. Mit den Formen der Singschule, mit dem „Fanget an", „Merker am Ort", „Fahret fort" treibt selbst Hans Sachs seinen Spott: die wahre Poesie — Walter's Sang — hat ihm die Augen über die Hohlheit des Meisterzopfes geöffnet.

Nicht ohne Grund sagt Walter, als er diese Arbeit sieht und hört: „Welch' toller Spuk. Mich dünkt's ein Traum, den Singstuhl, scheint's, verließ ich kaum."

Beckmesser's Lied beginnt — es ist entsetzlich, Fehler reiht sich an Fehler, die Melodie ist unsäglich komisch, und ebenso geschmacklos wie der Text. Was aber das Große an dieser Melodie ist, läßt sich leicht an der Figur erkennen, welche auf das Wort „Sterben", „Vater" u. a. m. kommt: diese Figur ist die Parodie des poetischen Anfangsmotivs im ersten Act, des „Eva, ich liebe Dich". Walter's Liebe wird zum köstlichen Sang, Beckmesser's Liebe zum Gespött für Andere und — zur Prügelscene.

Das Lautenmotiv verwandelt sich hier in einen Prügelchor von gewaltigster Ausdehnung, die Laute bringt die ganze Stadt in Aufruhr. Der dünne Lautenton „schwillt und schallt" zum Massenchor, dessen Absichten nicht die friedlichsten sind.

Es ist wohl kaum ein zweites Beispiel bekannt, daß ein Componist, von ein und demselben Thema — Motiv — ausgehend, zu zwei so verschiedenen und doch vollkommen richtigen Entschlüssen kam, wie Wagner in den „Meistersingern", zu zwei Gegensätzen, die so schroff einander gegenüberstehen, daß man, an der Hand der Motive zum gemeinschaftlichen Ausgangspunkt angelangt, erstaunen muß. Die fast von allen Seiten verworfene Prügel-

scene stellt sich als eine logische Consequenz dar, und wenn man will — als Schreckbild für alle Beckmesser.

Wenn Alles wieder ruhig geworden, geht der Mond auf, das Prügel-Lautenmotiv erklingt leise, das Eva-Motiv macht sich zart bemerkbar, Beckmesser's Sang ertönt wie ein Echo aus der Ferne, dann ein heftiger Accord, ein Paukenschlag — und der nächtliche Spuk ist verschwunden.

Dritter Act.

Es war eine tolle Nacht in dem guten, alten Nürnberg, die dem Johannistag voranging, man konnte am Morgen des Festtages sich viel erzählen von wüstem Toben, Schlägen und Schelten; aber Alles wußten die Mägde am Brunnen und die Gaffer auf den Straßen dennoch nicht, — den wahren Sachverhalt kennt nur Hans Sachs.

Wie soll das Alles enden? Wird Walter die Eva erwerben? Wird Beckmesser den Sieg davon tragen oder sollte sie gar seine — Hans Sachsen's Gattin werden? — Das kürzlich Erlebte, der Sang Walter's auf der Freiung, das Abendgespräch mit Eva, der nächtliche Lärm, Alles beschäftigt den Hans Sachs, der am frühen Morgen ein lehrreich Buch genommen hat, um sich und seinen Gedanken Ruhe zu verschaffen.

Das Vorspiel zum dritten Aufzug führt uns in das Innere Sachsen's ein, in sein poetisches Denken und Thun — in die Gedankenwerkstätte des Dichters. Ueberall in Stadt- und Weltchronik hat Hans Sachs den Wahn gefunden — die kleinen und großen Begierden der Menschen, die das Elend schaffen — aber seine be-

sonnene Trauer über dies Elend erhebt sich zu dem lichten Hoffnungsgedanken: „Wach' auf, es naht gen den Tag" und mit einem kräftigen Accord schwingt sich der Dichter hoch empor und läßt die Andacht seiner Seele in den Strophen des wunderbaren Chorals ausströmen. Der Dichter ist aber Philosoph — Hans Sachs war ein starker Philosoph — und er fragt sich: „Wie kommst Du „arm einfältig Mann" dazu, daß die Gedanken Dich hinwegtragen über alles Leid und Weh der Erde?"

Wir erinnern uns, daß Hans Sachs im zweiten Act ein Lied — ein Volkslied — singt, theils um Eva vor der Flucht zu warnen, theils um Beckmesser zu ärgern. Der letzte Vers, den die meisten Bühnen in einem Anfall von Unverstand streichen, lautet nun folgendermaßen:

„O Eva, hör' mein' Klageruf,
Mein' Noth, und schwer Verdrießen,
Die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,
Sie tritt die Welt mit Füßen.
Gäb' nicht ein Engel Trost,
Der gleiches Werk erlost,
Und rief mich oft in's Paradies,
Wie ich da Schuh und Stiefel ließ!
Doch wenn mich der im Himmel hält,
Dann liegt zu Füßen mir die Welt
Und bin in Ruh'
Hans Sachs, ein Schuh-
Macher und Poet dazu!

Der Choral des Vorspiels — die Dichtung Hans Sachsen's — geht über auf die musikalischen Gedanken, welche die Worte interpretiren:

„Und rief mich oft in's Paradies"
— — — — — —
„Doch wenn mich der im Himmel hält,
„Dann liegt zu Füßen mir die Welt"

und somit zeigt das Vorspiel die von Erdenlast befreite Seele

des Dichters und läßt selbst den prosaischsten Menschen ahnen, daß es Edleres, Schöneres giebt, als die vermeintlichen Schätze, welche der Staub erzeugt.

Es ist dies Vorspiel — wie sich aus den, in demselben verarbeiteten Motiven ergiebt — eine herrliche musikalische Darlegung desselben Gedankens, den Göthe in folgenden Worten über Hans Sachs ausspricht:

Wie er so heimlich glücklich lebt,
Da droben in den Wolken schwebt,
Ein Eichkranz, ewig jung belaubt,
Den setzt die Nachwelt ihm auf's Haupt.
In Froschpfuhl all' das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt.

Die Stimmung, welche dies Vorspiel hervorruft, kann nur mit dem Worte „weihevoll" bezeichnet werden — es trägt das Gemüth dem Himmel zu.

Mit dem uns jetzt schon sehr geläufigen David-Motiv, das nach unstäter Knabenart von einer Tonart in die andere springt oder richtiger gesagt: hüpft, während das Meistermotiv in gewichtiger Ruhe ausnahmslos in C-dur auftritt, sobald es seine Würde behaupten soll und nur in dem Munde Unberufener sich in Tonart und Bewegung ändert, tritt David, der willenslose Arrangeur des nächtlichen Spectakels auf, voller Angst, von seinem Meister Unterricht in der „harten Trittweis" zu bekommen. Aber nein, Hans Sachs sagt freundlich: „Blumen und Bänder seh ich dort" — und wie zart empfunden: das Orchester wechselt das David-Motiv nicht, sondern läßt Hans Sachs Wohlgefallen an dem muntern Knaben finden. Der Meister geht auf die Idee des Burschen ein — das Motiv bleibt bei, Hans Sachs lächelt der Freude der Jugend zu — und fragt weiter: „Schaut hold und jugendlich aus, wie kamen die in's Haus?"

„Ei Meister, 's ist heut' festlicher Tag, da putzt sich Jeder so schön er mag."

Bei dem letzten Worte „mag" tritt jetzt eine kurze Figur auf, ein Motiv, das später zur schönsten Geltung gelangt, als Sachs dem Junker seine Hülfe beim Unterricht in den Meisterregeln leiht; dieses Motiv bezeichnet die Herzensgüte, den Seelenadel Hans Sachsen's, und deshalb gerade verläßt es Hans Sachs dann nicht, als er mit Entsagung seines Liebesglückes für den ritterlichen Freund Walter aufopfernd sorgt. Wir haben dies Motiv bereits kurzweg Hans Sachsen's Herzensgüte genannt, als es leicht im ersten Act zum Vorschein kam.

„Kannst Du Dein Sprüchlein, so sag' es her," fordert Hans Sachs und David beginnt: „Am Jordan Sanct Johannes stand".

„Wa – was?" ruft Hans Sachs entsetzt. — „Verzeiht das Gewirr, mich machte der Polterabend irr." - David ist nämlich in das Motiv von Beckmesser's Ständchen gerathen und legt den ernsten Worten des Gesellenliedes die Unglücksmelodie des Ständchens unter.

Treuherzig sagt David seinen Spruch, einen echten Volkssang des Mittelalters, halb weltlich, halb geistlich, aber naiv-poetisch. Kaum ist das Lied gesungen, als auch der Jugend Thorheit wieder durchbricht: „Hier, hier die Blumen sind für Euch". — — „Ja hier, schaut Meister, herrlicher Kuchen" — und das David-Motiv der umgekehrte Meistersang - - tanzt im Orchester:

„Schön Dank, mein Jung', behalt's für Dich,
Doch heut' auf die Wiese begleitest Du mich,
Mit Blumen und Bändern putz' Dich fein:
Du sollst mein stattlicher Herold sein."

Bei den letzten Worten erklingt wieder das Meistermotiv, das hier an den feierlichen Pomp der Meisterzüge erinnert. — Diese

Scene ist von unbeschreiblicher Lieblichkeit. Man muß den Sachs liebgewinnen, man mag wollen oder nicht.

David entfernt sich, das David-Motiv verhallt gemach und „Wahn, Wahn" beginnt Hans Sachs sein Sinnen und Dichten wieder, worin ihn David unterbrach. Da klagt er über den Wahn, über die Thorheit und Verblendung der Menschen, über den Unverstand, der in Uebereilung so viel Leid schafft. Doch als Gegensatz zum Leid der Welt taucht der Gedanke an seine Vaterstadt Nürnberg auf:

„Wie friedsam treuer Sitten
Getrost in That und Werk,
Liegt nicht in Deutschlands Mitten
Mein liebes Nürenberg."

und eine Melodie, die Munterkeit und große Zartheit mit einander vereinigt, illustrirt das behagliche und freudige Gefühl, welches der Gedanke an die gute Stadt hervorruft: das zum Austrag gelangte Nürnberg-Motiv.

„Doch eines Abends spat" u. s. w.

fährt Sachs fort und das Beckmesser-Motiv, die Laute, das Motiv der Prügelscene, das Geschrei der Weiber erzählen, daß die friedliche Ruhe Nürnberg's gestern Abend bedenklich gestört wurde. Der Dichter Sachs weiß, wie das kam: während silberner Mondschein und flimmerndes Sternenlicht auf den Giebeln der Häuser ruhten und auf den Blättern der Bäume erglänzten, — während der lauen Nacht erklang Beckmesser's Laute und störte den Frieden:

Ein Kobold half wohl da,
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht,
Der hat den Schaden angericht. —
Der Flieder war's!
Johannisnacht!
Nun aber kam Johannistag.

Mondschein und Sternenlicht verschwinden, der Tag bricht an, wie

ein Sonnenaufgang in majestätischer Pracht strahlt das Johannisfestmotiv aus dem nächtlichen Geflüster der Harfen hervor. Der flimmernde Satz in H-dur geht mit einem kühnen Uebergang nach dem majestätischen C-dur über.

Hans Sachs überlegt, was zu thun ist, damit Alles gut ende. Heute ist Johannistag, an dem zwei Rivalen mit einander im Meistersang kämpfen sollen: der Junker und Beckmesser. Bei den Worten:

Jetzt schaun wir, wie Hans Sachs es macht.
Daß er den Wahn fein lenken kann,
Ein edler Werk zu thun:
Dann läßt er uns nicht ruh'n,
Selbst hier in Nürnberg
So sei's um solche Werk',
Die selten vor gemeinen Dingen
Und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen.

treten im Orchester gleichzeitig das Johannisfestmotiv, Walter's „Eva, ich liebe Dich" und Beckmesser's hinkendes Motiv auf: Ein musikalisches Kunstwerk, das gleichzeitig schön und bedeutungsvoll ist. —

Der Junker tritt ein. Hans Sachs begrüßt ihn mit dem Motiv, das wir die „Herzensgüte" nannten, mit aller Freundschaft. Es liegt das Motiv in der Singstimme bei den Worten: „Gott grüß Euch, Junker."

„Ich hatte einen wunderschönen Traum," erzählt Walter. Er träumte von Eva und „Eva, ich liebe Dich", verräth das Orchester. In dem nun folgenden Satz:

„Mein Freund, das grad ist Dichters Werk,
Daß er sein Träumen deut' und merk,"

wird das Motiv der Freundschaft und Herzensgüte auf die mannigfaltigste Weise durch verschiedene Tonarten geführt, je nach der

Stimmung und dem Gedanken des Textwortes. Als Sachs dem Junker sagt:

Mein Freund, in holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben
Zum seligen ersten Lieben
Die Brust sich schwellet hoch und weit,
Ein schönes Lied zu singen
Mag Vielen da gelingen,
Der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer-, Herbst- und Winterszeit
Viel Noth und Sorg' im Leben,
Manch' eh'lich Glück daneben,
Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit,
Denen's dann noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht — Meister nennt man die.

hat das Orchester das Lied aufgenommen, welches Walter in der Kirche vor den Meistern sang:

Was Wintersnacht,
Was Waldespracht,
Was Buch und Hain mir wiesen u. s. w.

aber die jugendliche Schwärmerei des ersten Liedes ist gewichen, nur eine schwache Erinnerung blieb Sachs an seine eigene Jugend, ebenso wie an die Weise des Liedes. — Die Reminiscenz, welche an dieser Stelle eine Entlehnung aus den „lustigen Weibern" vermuthen läßt, ist jedoch das Ergebniß der veränderten Gestaltung des Motivs, welches Walter von der Meisterzunft zum Liede begeistert.

Walter erzählt seinen Traum.

Wenn wir nun zurückgreifen auf das erste Motiv der Oper: auf Walter's Frage und Eva's Antwort, auf die erwachende Liebe der beiden schönen Menschenkinder, kann uns der Grundgedanke des schönen Liedes „Morgendlich leuchtend in rosigem Schein" kaum

mehr überraschen, wir folgten ihm bis hierher. Aber wenn wir nun hören, wie der erste Keim der Liebe sich voll und groß entfaltet, wie aus den sechs Tönen ein „Meisterlied" wurde von berückender Schönheit, dann müssen wir die Genialität und die Kunst des Componisten anerkennen. —

Das Meisterlied ist gelungen.

„Dann That und Wort am rechten Ort" bittet Hans Sachs, und damit man sieht, wie ehrlich er es meint, bekämpfen sich im Orchester das Motiv der Herzensgüte und Freundschaft und das Beckmessermotiv unterliegt. Ein uns bekanntes Motiv aus dem ersten Act stellt sich wieder ein, als Hans Sachs den Junker bittet, sich festlich zu schmücken. „Ein treuer Knecht fand sich mit Sack und Tasch' zurecht, die Kleider drinnen am Hochzeitsfest daheim Ihr wolltet prangen." Es ist das Rittermotiv, das die Romantik des Ritterlebens ausdrückt.

Festlich muß der Ritter erscheinen, wenn's Stattliches zu wagen gilt und Hans Sachs geleitet den Junker in's Kämmerlein. Das Motiv des Ritters erscheint bei dem Abgange der Beiden und geht dann in das Nürnbergmotiv über, das in seinem schönsten Glanze blendet und berückt, und die Wirkung hervorruft, welche Sachs mit dem Festschmucke des Ritters erzielen will.

Die Traumweise ertönt noch einmal kurz, aber sie flieht vor Sixtus Beckmesser, den wir in der nächsten Scene als Schurken in Lebensgröße kennen lernen.

Walter von Stolzing und Hans Sachs haben die Werkstatt verlassen, damit ersterer sich zum Feste schmücke und hinein tritt Beckmesser, den die Erinnerungen an die letzte Nacht verfolgen, wie die Furien den Orest. Aber nicht allein geistige Qualen sind ihm zu Theil geworden: diesmal ward sein eigener Körper zur Merktafel, auf der die Gesellen und Lehrbuben ihre Kritik über das ruhestörende Ständchen ziemlich unsanft niederschrieben. Mit dem

Wahnthema beginnt die musikalische Schilderung des geistigen Zustandes Beckmesser's, er erinnert sich in diesem Augenblicke, daß er im Liebeswahn auszog, die Pognerin mit seinem Gesange zu gewinnen. Dissonanzen, welche im ersten Acte vor dem Beginn des Merkens seine Verdrießlichkeit und unangenehme Gemüthsstimmung bezeichneten, begleiten ihn.

Als er den Schusterschemel betrachtet, muß er an Hans Sachs denken, denn wieder bringen die Bässe das kurze Motiv, welches wir das Zornmotiv Hans Sachsen's nannten, das hier auch den Mißmuth bedeutet, mit dem Hans Sachs noch spät Abends an den von Beckmesser bestellten Schuhen arbeitete. Er hört die Merkerschläge Sachsen's, der mit dem Liede nicht zufrieden war, und doch scheint dem Beckmesser der Lautenschlag so schön, daß er sich gar nicht von ihm trennen kann. Auch hier, wie im Finale des zweiten Actes, verwandelt sich das Lautenmotiv wieder in das Motiv des Prügelchors, der von dem Orchester nochmals leicht und graciös wiederholt wird.

Matt und verzweiflungsvoll sieht er umher, sein Blick fällt auf das gegenüberliegende Haus Pogner's, er öffnet das Fenster, wirft sich in die Brust, damit, wenn Eva's Blick auf ihn fallen sollte, er sich von der besten Seite präsentirt. Es nützt aber auch dies Manöver nichts, denn das Orchester bringt die ritterliche Weise aus dem ersten Aufzug, welche bei den Worten Pogner's „Mein Junker Stolzing kommt herbei" zuerst auftritt, und zu seinem größten Aerger fällt ihm der Junker ein. Ach, denkt er, so schön und gut, wie der Ritter, bin ich auch; aber o weh, das „Rittermotiv" geht in das Gekeif der Weiber und in den Hohn der Gassenbuben über; in voller Wuth wirft er das Fenster zu.

Wieder fällt sein Blick auf den Werktisch, den das kurz anschlagende Wahnmotiv als die Residenz des philosophirenden Schusters bezeichnet. „Halt," denkt er, „wenn Sachs dichten kann,

kann ich es auch" und sinnt nach einer neuen Weise. Aber keine neue Melodie, kein neuer Gedanke taucht in ihm auf, er kommt auf sein altes Thema „Den Tag seh' ich erscheinen" zurück. Es ist zum Verzweifeln! — Da fällt sein Blick auf das von Hans Sachs beschriebene Papier, das Orchester bringt wehmüthig klagend den Anfang der Traumdeutweise und wüthend bricht Beckmesser in die Worte aus: „Ein Werbelied! Von Sachs! — Ist's wahr?" Er hört Hans Sachs kommen und — stiehlt das Lied.

Aus dem Neidhardt ist jetzt ein ganz gemeiner Dieb geworden. Der Uhu, dem das frohe Singen Verdruß machte, ist zum literarischen Raubvogel geworden und zwar von der Species der Musikstehlenden. Die jetzigen Beckmesser gehören größtentheils zu diesen Raben, die einen musikalischen Gedanken stehlen, ihn durch allerlei Zuthat ruiniren und das Ganze als Opus so und soviel für Eigenes ausgeben und sich schließlich einreden, die größten Musiker der Welt zu sein, denen es frei steht, ihren Geifer auf alles Große und Schöne zu werfen, das ihrem Horizonte zu hoch liegt. Ebenso wie beim Beckmesser der Oper eine körperliche Züchtigung keine Besserung zu Wege bringen konnte, würde eine gleiche Behandlung dieses Gelichter kaum zu ändern im Stande sein, und dann: wer möchte seine Hände auch mit solchen Menschen in Berührung bringen, die, in der Meinung, ebenso heroisch zu sein wie Herostrat, der den ephesischen Dianentempel anzündete, dennoch nur wie Beckmesser — dem Spotte und selbst der Verachtung der Menge anheimfallen.

Während des Gespräches zwischen Beckmesser und Hans Sachs, das von den Erlebnissen der Nacht und der Werbung Beckmesser's handelt, wechseln die verschiedenen Motive ab, welche die Bosheit, den Neid und die verschiedenen schlechten Charaktereigenschaften Beckmesser's schon früher an verschiedenen Stellen kennzeichneten. „Es ist doch vergebens, Hans Sachs," meint der Stadtschreiber,

„wenn Du Dir auch noch so viel Mühe giebst, selbst Dein lautes Singen Abends auf der Gasse nutzt Dir nichts.“ Zum Beleg für diese Meinung bedient sich Beckmesser des Motivs aus dem „Evaliede“ Hans Sachsen's bei den Worten:

Die ich mir auserkoren,
Die ganz für mich geboren
Zu aller Wittwen Schmach,
Der Jungfer stellst Du nach. — —
Mit Schreien und mit Klopfen
Wollt' er mein Lied zustopfen.
Daß nicht dem Kind ward kund,
Wie auch ein And'rer bestund.
Jaha. Haha. Hab' ich Dich da!?!

Allein das Motiv ist verdreht und platt geworden.

Hans Sachs erklärt, daß er selbst nicht an dem Wettsang um Eva theilnehmen wird. Beckmesser aber, voll Eifersucht, zeigt Hans Sachs das so eben beschriebene Blatt. Anstatt daß nun heftige Vorwürfe, Zürnen und Schelten angedeutet werden, ertönt leicht und zart das Motiv, welches die Herzensgüte Hans Sachsen's und seine wohlwollende Freundschaft für den Junker ausdrückt. Beckmesser begreift diese Ruhe Sachsen's nicht und voller Bosheit und Tücke schleudert er — nach Art der Beckmesser — dem guten Sachs eine Anschuldigung entgegen, die auf ihn selbst allein paßt:

„Daß Ihr mit aller Biederkeit
Der ärgste aller Spitzbuben seid“

und Sachs, der edle? — Würde man bisher noch an der Bedeutung des Motivs der Herzensgüte gezweifelt haben, jetzt ist es nicht mißzuverstehen. „Mag sein,“ sagt Sachs.

„Doch hab' ich nie entwandt,
Was ich auf fremden Tischen fand,
Und daß man von Euch auch nichts Uebles denkt:
Behaltet das Blatt — es sei Euch geschenkt.“

Weiter sagt Beckmesser:

„Ihr laßt mir das Blatt?"

Sachs:

„Damit Ihr kein Dieb."

Und doch hat Sachs einen kleinen Hintergedanken, als er dem Beckmesser das Blatt läßt, ihm ahnt, als wenn diese Unthat Beckmesser's zum Heile Aller ausschlagen könnte. Das Motiv tönt nämlich nicht frei und breit aus, sondern erscheint verkürzt. Daß Sachs nicht so gut Freund gegen den Beckmesser sein kann, wie gegen den Ritter oder andere Menschen, welche nicht zu den Dieben geistigen Eigenthums gehören, jenen Creaturen, die ihren zweifelhaften Ruf nur dadurch zu sichern vermeinen, daß sie Alles, was größer und besser ist als sie, in den Staub zu ziehen suchen, bedarf keiner weiteren Erklärung.

Hans Sachs verspricht dem Stadtschreiber Beckmesser, nie zu sagen, daß er — Hans Sachs — das Lied verfaßt habe und nun zeigt sich der gemeine Charakter Beckmesser's erst im vollsten Lichte. Er nimmt Abschied von Sachs:

„Ich muß fort. Am andern Ort
Dank ich Euch inniglich,
Weil Ihr so minniglich,
Für Euch nur stimme ich.
Kauf' Eure Werke gleich,
Mache zum Merker Euch,
Doch fein mit Kreide weich,
Nicht mit dem Hammerstreich!
Merker! Merker Hans Sachs,
Daß Nürnberg schusterlich blüh' und wachs."

Beckmesser wird hier, wie die übrigen Beckmesser, welche auf dem Gebiete der Kunst ebenso wenig Mannesmuth beweisen wie im Leben, zum nichtswürdigen Speichellecker, zum — Schmeichler. „Kaufe mir Eure Werke gleich," schmeichelt er. „Mache zum Merker Euch".

Aber wie lügt dieser Beckmesser! Schauderhaft lügt er, denn zu diesem letztgemachten Versprechen bringt das Orchester erst umgekehrt, also verstellt, und dann richtig das Lehrbubenmotiv, dasselbe, dessen Beckmesser schon einmal als Hinweis auf die Gassenhauer sich bediente, die Sachs dichtete. Sich wohl erinnernd, daß Sachs seine „Historienspiele" stets mit dem Reim „wachs" und „Sachs" schließt, indem er den Ehrenherold die Nutzanwendung speciell auf Nürnberg ziehen läßt, parodirt Beckmesser den Dichter Sachs mit dem Worte „schusterlich".

Das Orchester interpretirt die gleißnerischen Worte Beckmesser's daher etwa dermaßen: „Wenn ich dem Schuster auch jetzt verspreche, ihm gut zu sein, so sage ich später dennoch, daß er nur ein gewöhnlicher Gassenhauerdichter ist, unter dessen Merkerthum die edle Kunst zum Schusterhandwerk wird."

Wir erfahren später, daß, trotz der schon im ersten Act ersichtlichen Intriguen, es dem Beckmesser nicht gelingt, dem edlen Sachs zu schaden. In Begeisterung jubelt das Volk Hans Sachs zu, das zu wahr fühlt, als daß es sich seine Lebensfreude — die Poesie und die himmlische Kunst — von den Beckmessern verleiden und rauben lassen könnte.

Man möchte fast verleitet sein, diesen Zug aus den Meistersingern für einen prophetischen Blick in die Zukunft zu halten. Je mehr die Werke Wagner's von den modernen Beckmessern geschmäht wurden, je mehr sie die Person Wagner's — welche unserer Meinung nach mit den Werken nichts zu schaffen hat — verunglimpften, um so inniger jubelte das Volk den Werken Wagner's zu, um so größer ward die Anzahl der Verehrer seiner Person und seiner Ideen. —

Beckmesser verläßt Hans Sachs und sucht schon im Abgehen das Lautenmotiv hervor, das, seiner Meinung nach, zu schön ist,

als daß es nicht zu dem vermeintlich von Sachs verfaßten Texte passen sollte.

Lächelnd blickt Sachs ihm nach. Wohl regt sich etwas wie Zorn bei ihm, allein er sieht voraus, daß der Stadtschreiber seiner Strafe nicht entgehen wird:

So ganz boshaft ich doch keinen fand,
Er hält's auf die Länge nicht aus:
Vergeudet oft Mancher viel Verstand,
Doch hält er auch damit Haus:
Die schwache Stunde kommt für Jeden,
Da wird er dumm und läßt mit sich reden.
Daß hier Herr Beckmesser ward zum Dieb,
Ist mir für meinen Plan gar lieb.

Das Liebesmotiv und das Johannisfestmotiv verdrängen jetzt den letzten Gedanken an Beckmesser und nun klingt es wie Festgruß, eitel Sonnenschein und Freude erfüllen die Schusterwerkstatt. — Eva tritt ein.

Der helle Lichtblick verschwindet gar bald wieder und macht einer leisen, bangen Klage Platz. Evchen freilich sagt nur, daß der Schuh drückt, allein bedienen wir uns der Musik als eines Commentars, dann finden wir, daß das Herzweh die Eva zum Hans Sachs treibt und Alles, was scheinbar auf den Schuh Bezug hat, dem Herzeleid, dem Liebeshoffen gilt. Das Erscheinen Walter's im Festgewande, der Schrei der Ueberraschung, den Eva ausstößt, als sie den Geliebten erblickt, und die Worte Sachsen's: „Aha, hier sitzt's, nun begreif ich den Fall", und der Umstand, daß die Klage nicht verstummt, als Sachs den Schuh bereits ausgezogen hat, Alles dies sagt deutlich, daß das Herzweh und nichts Anderes gemeint ist, und daß Eva, die selbst nicht wußte, ob der Schuh zu eng oder zu weit war, echt weiblich — es mit der Wahrheit nicht allzu genau genommen hat. Wenn der Ausdruck nicht verpönt wäre, würde man sagen: sie hat ein klein wenig geflunkert, und

daher stellt Hans Sachs sich auch, als verstünde er sie nicht. Das ist die Strafe, lieb' Evchen.

Ja Hans Sachs neckt sie gar arg und zwar sagt er in Gegenwart des Ritters, der unverwandt die holde Eva anblickt:

„Ich werbe doch noch um Dich,
Da gewänn ich doch etwas als Poet für mich,
Du hörst nicht d'rauf, so sprich doch jetzt,
Hast's mir ja selbst in den Kopf gesetzt."

Aber dieser wohlverdiente Spott ist nicht so schlimm gemeint. Die Musik erklärt, daß Hans Sachs recht gut weiß, was es an der Zeit ist, daß es gilt, nicht den Schuh zu bessern, sondern daß es darauf ankommt, die beiden Liebenden zu vereinen.

Walter singt den dritten noch schuldigen Vers von dem Meisterliede, und nun ist der ganze Sang auch nach den Meisterregeln fertig geworden. Das Meisterlied ertönt noch, als Hans Sachs, der Schalk, Eva fragt: „Nun schau, ob dazu mein Schuh gerieth?"

Blicken wir einen Augenblick zurück, so erinnern wir uns, daß Sachs schon einmal einen Schuh, freilich zu einem andern Liede, fertig machte. Das war, als Beckmesser sein Ständchen schrie und so viel Fehler machte, daß jeder Fehler, als Schlag gerechnet, gerade hinreichte, den Schuh zu vollenden. Wir erinnern uns der drastischen Komik dieser Scene und wissen, daß die Schläge, welche auf den Leisten fielen, nur das Vorbild von den Schlägen waren, die dem liebesiechen Beckmesser zu Theil wurden.

Nun hat Hans Sachs einen andern Schuh, den er passend machen soll, Walter singt diesmal sein Liebeslied dazu, und wie nun Sachs der Eva den Schuh wieder anzieht, bricht Eva in heftiges Weinen aus und sinkt Sachsen schluchzend an die Brust. Walter tritt zu Sachs und drückt ihm begeistert und dankbar die Hand. Sachs stellt sich, als wenn ihm diese Situation fatal wäre, reißt sich wie unmuthig los und so kommt es, ganz wie aus Ver-

sehen, als wenn Sachs gar keine Schuld hätte, daß Eva sich in seliger Liebe an Walter's Schulter anlehnen muß.

Das ist der directe Gegensatz zur Prügelscene, zum Resultate von Beckmesser's Werbung, von seiner schändlichen Verdrehung des Liebesmotivs.

Kein süßlich, fades italienisches Geigengewimmer begleitet diese Scene, auch das Liebesmotiv schweigt und zwar aus natürlichem Grunde, die beiden Liebenden halten und fassen sich ja, was soll noch der werbende Sang. Allerdings vor den Meistern muß er noch einmal ertönen, aber nicht um das Herz Eva's, sondern um die Meisterkrone — die Einwilligung des Vaters zu erlangen.

Statt einer nahe liegenden schwärmerischen Musik philosophirt Hans Sachs und im Orchester hört man den Schusterhammer und das Klagemotiv Eva's eine Illustration zu den Worten Sachsen's:

Der Schuster soll auch Alles wissen,
Flicken, was nur immer zerrissen,
Und ist er gar Poet dazu,
Läßt man am End' ihm auch da keine Ruh.

Und wieder hören wir das volksthümliche Motiv aus dem „Evalied" und der Einleitung zum dritten Act. Der Dichter Sachs, der Poet, der Gemüthsmensch behält die Oberhand.

In vollem Entzücken und überströmender Dankbarkeit bricht Eva in die Worte aus:

Sachs! — Mein Freund! — Du theurer Mann
Wie ich Dir Edlem lohnen kann. — —
Ja lieber Meister, schilt mich nur,
Ich war doch auf der rechten Spur,
Denn hätte ich die Wahl:
Nur Dich erwählt' ich mir,
Du wärest mein Gemahl,
Den Preis nur reicht' ich Dir,
Doch nun hat's mich gewählt
Zu nie gekannter Qual,

Und werd' ich heut' vermählt,
So war's ohn' alle Wahl.
Das war ein Müssen, war ein Zwang,
Euch selbst mein Meister wurde bang'.

Leidenschaft und Begeisterung drücken sich in diesem Gesange aus. Sachs antwortet ganz eigenthümlich auf das rührende Geständniß Eva's, er sagt:

Mein Kind, von Tristan und Isolde
Kenn' ich ein traurig Stück,
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Marke's Glück,
'S war Zeit, daß ich den Rechten fand,
Wär' sonst am End' noch hinein geraunt.

Hier tritt ein Motiv auf, das der Oper fremd ist und auch nicht wieder vorkommt, es sind das die sehnenden Klagelaute, welche das Motiv der Oper „Tristan und Isolde" bilden. Wenn Jemand das traurige Loos der beiden Unglücklichen kennen konnte, so mußte Hans Sachs es sein, der wohl bewandert in Sage und Historie selbst darüber dichtete*) und deshalb deutet er das Unglück der Ehe ohne Liebe so zart und fein mit dem Hinweis auf die Noth der Beiden unglücklich Liebenden an. Walter wäre der Tristan gewesen, Eva die Isolde und er der König Marke, dem Isolde als Gattin angehörte.

Das Isoldenmotiv tritt jedoch nicht unvermittelt auf, schon bei den Worten Eva's

Doch nun hat's mich gewählt,
(Zu nie gekannter Qual.)

ist dasselbe Motiv andeutungsweise angebracht und bezeichnet, das „Lieben-Müssen" dem Tristan und Isolde auch einst unterlagen.

---

*) „Tragödie von der strengen Lieb' Herrn Tristrant mit der schönen Königin Isalden, und hat 7 Acte."

Weibergekneif zeigte das Nahen der Lene an, der David folgt. Beide sind festlich geschmückt.

Nun aber wird Hans Sachs ganz wieder Meistersinger. Die Zeugen sind da, ruft er, jetzt schnell zur Taufe, das Gesellenlied, vom „St. Johannis am Jordan" wird gar meisterlich verändert und jetzt fällt ihm die alte Satzung der Tabulatur ein. Jawohl, eine Meisterweise ist gelungen und die muß auch vor der Tabulatur bestehen, im Geiste denkt Hans Sachs an die Zunft und ihre Regeln und mit Recht kommt er auf die Vorlesung Kothner's aus dem ersten Acte zurück.

David wird mit der Schelle zum Gesellen gemacht, und die neue Weise erhält den Namen „die selige Morgentraumdeutweise."

Die jüngste Gevatterin spricht den Spruch. Wie wohl und doch wieder wie weh ist Eva zu Muthe, sie soll vortreten und das Lied ihres Geliebten weihen, das Lied, mit dem er sie gewinnen wird, — Sachs hat es ja ein Meisterlied genannt — das ist zuviel des Glücks, und ein wunderliebliches Gemisch von Leid und Wonne erfüllt sie. Das Weh weicht aber der Freude, und „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht", beginnt Eva das Quintett, das aus einem neuauftretenden Motiv „Selig wie die Sonne meines Glückes lacht" und der Morgentraumdeutweise aufgebaut, die erste Hälfte des dritten Actes abschließt. Stark enragirte Wagnerianer wollen dies Quintett gestrichen haben, weil es den Theorien Wagner's widerstreite, da es nicht gestattet sein kann, daß im Drama mehrere Menschen auf einmal ihre Gedanken ausdrücken.

Die Consequenzen, zu denen die rücksichtslose Ausführung dieser Meinung führen muß, werden am besten beweisen, daß viele der Wagner'schen Theorien, sobald sie zur Principienreiterei mißbraucht werden, zur musikalischen Unfehlbarkeit führen, aus der das erwartete Heil nicht erblühen kann. Wenn aus Princip musikalische Schön-

heiten, wie das Quintett, verworfen werden, und nicht mehr componirt werden dürfen — nur um einer einmal aufgestellten Theorie zu genügen — so wird der Kunst der Musik eine Grenze gezogen, welche den Verfall der Musik statt einer Reform herbeiführen muß."

Daß Wagner nicht so einseitig denkt, wie seine heftigsten Verehrer, beweist die Composition eben dieses Quintetts.

Mit einem originellen Marsch, in welchem die verschiedenen Zünfte prächtig charakterisirt werden, beginnt die fünfte Scene des dritten Actes. Dieser Zopfmarsch, in welchem die Schneider bei den Worten

"Der viel Muth hat und Verstand"

das bekannte di tanti palpiti verhöhnen, giebt den prächtigsten Gegensatz zu dem feierlichen Meistermotiv. Ein origineller Walzer ladet die Lehrbuben ein, ein Tänzchen zu machen, und es entwickelt sich nun ein Stückchen des heitersten Volkslebens, das jedoch durch den feierlichen Aufzug der Meistersinger unterbrochen wird. Die Fahne mit dem Bilde des königlichen Sängers David wird von dem Volke mit Hutschwenken und im Orchester mit einer Ausweichung aus dem Meistermotiv empfangen, die dem Motiv einen erhöhten Glanz verleiht.

Sachs tritt auf; das Volk begrüßt ihn mit jubelnden Zurufen, aber der schönste Gruß für den Meister ist der, daß sie ihn mit seinem eigenen Sang empfangen, der das Anbrechen eines neuen Zeitalters durch die Reformation zum Gegenstand hat, mit dem imposanten „Wachet auf, es nahet gen den Tag".*) Daß dies Lied von Sachs herrührt, sagt uns das Vorspiel zum dritten Act, in welchem gleich nach dem Wahnmotiv die ersten Tacte des

*) Die ersten acht Strophen sind wörtlich einem Gedichte Hans Sachsen's entnommen, das die Ueberschrift trägt;

Die Wittembergisch Nachtigall
Die man jetzt höret überall."
(Gedichtet am 8. Tage des Heumonds 1523.)

„Wachet auf" ertönen. Schon früher bemerkten wir, daß man dies Vorspiel mit Recht als das Denken und Dichten Sachsens betrachten kann.

„Heil Nürnbergs Sachs" ruft die Menge ihrem Liebling zu. Da dringen dem Meister Thränen in die Augen, und weich spricht er:

Euch macht ihr's leicht, mir macht ihr's schwer,
Gebt ihr mir Armen zu viel Ehr.

Das Motiv, welches wir Sachsen Herzensgüte nannten, tritt wieder auf; Sachs bemeistert seine Rührung und verkündet nun, was beschlossen war, in Bezug auf den Meisterpreis. Wir hören naturgemäß das Motiv der Freiung wieder, das im ersten Acte das Auftreten Pogner's begleitete. Aber auch das Johannisfestmotiv fehlt nicht. An das Nürnbergmotiv, das bei den Worten Sachsens:

Das Nürnberg mit höchstem Werth
Die Kunst und ihre Meister ehrt,

auftritt, schließt sich der Dank Pogner's an, der, gefühlsinnig gesungen, von überwältigender Wirkung ist.

Ueber Beckmesser bricht das Verhängniß allmälig herein. Die Lehrbuben und das Volk lachen schon unter sich, als der Werbesänger den Rasenhügel besteigt.

„Wie, der? der? der wirbt?" fragen sich die Leute. „Scheint mir nicht der Rechte", sagt der eine Baßsänger, und urkomisch antwortet ein anderer Baß: „An der Tochter Stell' ich den nicht möchte".

Beckmesser beginnt das gestohlene Lied zu singen, eine zwerchfellerschütternde Parodie vom Meisterliede Walter's Wenn der Text auch ein wenig — namentlich für den Stadtschreiber und Merker, der doch einen gewissen Grad von Bildung haben muß — zu stark carrikirt ist, so ist die Musik geradezu drastisch komisch. Das Orchester schweigt; das Jammerholz, die Laute, ist der einzige Trost des Liederdiebes, und ist auch ein Trost darnach. Das

Publicum fängt an den Kritiker zu kritisiren. „Wen lud er ein?" „Verstand man recht?" „Wie kann das sein?" — Und das ist schön. Wenn das Publicum — das Volk, welches Hans Sachs im ersten Act schon als Richter vorschlägt — nur die Beckmesser als letzte Instanz und nicht das eigene Gefühl für das Wahre und Schöne hätte, welches die Beckmesser langsam zu morden suchen, dann sähe es traurig, sehr traurig aus. Nun aber kommt die Nemesis. Die Prügel — und sie waren wohlgemeint — haben den Beckmesser nicht gebessert, die waren vergebens, jetzt kommt die moralische Zuchtruthe: der Hohn und die Verachtung des Volkes, dessen Heiligthümer die Beckmesser zerstören. „Der find't wohl seinen Lohn", rufen Einige, „Bald hängt er am Galgen", rufen Andere, und deuten damit den leider nicht mehr gebräuchlichen Ort an, der für die Beckmesser immer noch als der geeignetste erscheint. Endlich nimmt auch das Orchester sich Beckmesser's an, aber nur, um seine zunehmende Angst auszudrücken und ihn auch zu höhnen, bis Alles, Darsteller und Orchester, in ein homerisches Gelächter ausbrechen.

Mit einer gemeinen Bosheit, mit der Anklage:

Das Lied, es ist gar nicht von mir,
Vom Sachs, der hier so hoch verehrt,
Von Eurem Sachs ward's mir bescheert;
Mich hat der Schändliche bedrängt,
Sein schlechtes Lied mir aufgehängt

verschwindet Beckmesser, verlacht und — vergessen.

Sachs muß sich von diesem Vorwurf reinigen und winkt Walter, der, vom Rittermotiv begleitet, vom Volke mit freudigem Erstaunen begrüßt wird.

So zeuget, das Lied sei nicht von mir,
Und zeuget auch daß, was ich hier
Hab' von dem Lied gesagt:
Zu viel nicht sei gewagt.

Keinen Theil hab' ich an dem Lied, sagt das Orchester in Hans Sachsens Namen bei diesen Worten, denn da ertönt es: „Herr Walter von der Vogelweid, der ist mein Meister gewesen." „Im Wald und auf der Vogelweid, da lernt' ich auch das Singen." — Nein, die waren nicht Sachsens Lehrer — der wurde in der Zunft erzogen.

Nun singt Walter das Minnelied, den Meistersang.

„Eva, ich liebe Dich," ist der Grundgedanke, der zum Sang wurde, der die Welt begeistert. Die Liebe hat das Wunder vollbracht.

Wie mächtig entfaltet sich das Lied! Die Tonmassen schwellen an wie die Fluth, die Begeisterung ergreift alle Herzen, das Volk fällt in den Sang ein mit den Worten „Holder Sänger! — Reich ihm das Reis" und hingerissen wird Jeder, der diesen Festsang der Liebe und der Poesie vernimmt, der aus dem sechstönigen Keim der allerersten vom Orchester in der Oper gebrachten Figur entstanden ist.

Man wirft Wagner Melodienarmuth vor und verlangt, wie es scheint, von ihm den bunten Trödel italienischer sog. großer Opern, in denen am unpassenden Orte Melodien erscheinen, wie Sternschnuppen im September. Wenn man aber bedenkt, daß die Motive, welche Wagner findet, trotz ihrer Klarheit und Leichtverständlichkeit, dennoch so ausgiebig sind, daß sie verändert, wiederkehrend ausgeführt und wie hier zum herrlichen Ensemble ausgearbeitet nicht ermüden, nicht abgeschmackt werden, sondern ihre Frische behalten und dem Ohre um so lieber werden, je öfter sie ihm geboten werden, dann dürfte der Vorwurf der Melodienarmuth vor der Gediegenheit und dem Gehalt der Melodien schmählich zurückweichen.

Eva krönt den Geliebten mit dem Kranze aus Lorbeer und Myrthe, aber als Pogner dem ritterlichen Sänger die Meisterkette umhängen will, ruft Walter:

Nicht Meister — nein,
Will ohne Meister selig sein.

Interessant ist hierbei zu hören, wie das Orchester den Junker bereits in die Meistergilde aufgenommen hat. Wenn Pogner sich die, drei Denkmünzen tragende, Meisterkette abnimmt, um sie Walter als äußerliches Zeichen der Meisterschaft zu reichen, erklingt bei den Worten

„Geschmückt mit König David's Bild"

das Meistermotiv in seiner Eigenschaft als Lob des königlichen Sängers, wie dasselbe bereits im ersten Act bei den Worten Lenen's

„Ach! meinst Du den König mit der Harfen
Und langem Bart im Meisterschild."

und bei dem Vortragen der Davidsfahne beim Aufzuge der Meistersinger auftritt. Es fällt aber der Schlußaccord des Motivs fort und wird durch eine zart instrumentirte Phrase aus dem Meisterliede ersetzt, so daß Meistermotiv und Preislied Eins werden. Daß Walter das höchste Ziel errungen, und wirklich der Meister nicht bedarf, giebt das Motiv des Quintetts (Selig wie die Sonne meines Glückes lacht) zu erkennen, welches mit den Worten „Will ohne Meister selig sein," zusammenfällt.

Betroffen blickt das Volk, dem die wahre Entstehung des Meisterliedes fremd ist, den Freund und Vertheidiger des Junkers an und erwartet von ihm eine Erklärung dieses Verschmähens der höchsten Ehre.

Und Sachs nimmt das Wort. Ohne jegliche Beimischung tritt der edle Grundgedanke, der Kern des Meistermotives auf: — das ehrliche Streben und Wollen der Meister, und hierzu heißt es:

Verachtet mir die Meister nicht
Und ehrt mir ihre Kunst. — —
Nicht Euren Ahnen, noch so werth,
Nicht Eurem Wappen, Speer noch Schwert:

Daß Ihr ein Dichter seid, ein Meister Euch gefreit,
Dem dankt Ihr heut Eu'r größtes Glück.

Heiliger Eifer, edle Begeisterung läßt jetzt Sachs reden:

Habt Acht, uns dräuen üble Streich:
Zerfällt erst deutsches Volk und Reich
In falscher wälscher Majestät,
Kein Fürst bald mehr sein Volk versteht
Und wälscher Dunst, und wälscher Tand,
Sie pflanzen uns in deutsches Land.
Was echt und deutsch wüßt' Keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr.
Drum sag ich Euch, ehret Eure deutschen Meister,
Dann bannt Ihr gute Geister
Und gebt Ihr ihrem Wirken Gunst:
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heilg'e, deutsche Kunst!

Eva nimmt den Kranz und schmückt mit ihm das Haupt des Würdigsten, des deutschen Meisters Sachs.

Ja einem solchen Wort gebührt der Lorbeer.

Die deutsche Kunst, Du deutsches Volk, das ist Dein Hort, der Dich wach erhält und Dein Herz schlagen läßt für das Edle, das Wahre und Schöne, und den heiligen Funken in Dir nährt, der zur lodernden Flamme wird, wenn es gilt, für deutsches Vaterland das Herzblut freudig zu opfern.

Meiſterſinger-Typen.

„Eine musikalisch-polemische Broschüre" wurden die „Meistersinger" kurz nach ihrem Erscheinen genannt, man suchte in ihnen eine Vertheidigung der von Wagner aufgestellten Principien des Musikdramas und wollte hinter jedem Satz und Wort eine Bosheit wittern, die Wagner auf seine Gegner schleuderte. Als jedoch die „Meistersinger" immer mehr Boden im Herzen des Volkes gewannen, als das Interesse ein steigendes wurde und nicht wie bei einer polemischen Erscheinung in dem Maße abnahm, wie es entstanden war, da legte man den „Meistersingern" eine andere Deutung unter. Walter von Stolzing sollte Wagner sein, Hans Sachs entweder der König von Baiern oder Beethoven, und was derlei Ungereimtheiten mehr waren. Diese Deutungen wurden zu Hetzereien auf beiden Seiten benutzt und — wie ehemals der Streit zwischen den Gluckisten und Piccinisten — entbrannte namentlich über die „Meistersinger" ein heißer Kampf zwischen den Wagnerianern und Antiwagnerianern, an dem das große Publicum insofern Theil nahm, als es von dem Streit Amüsement erwartete. Zu der ersten Aufführung der „Meistersinger" in München hatten viele Journale Berichterstatter geschickt, welche nach einmaligem Anhören einen Sensationsbericht liefern mußten. Bei solchen Berichten kann es selbstredend weniger auf ein Vertiefen in den zu beschreibenden Gegenstand ankommen, noch

auf ein kritisches Abwägen, sondern vor allen Dingen ist eine piquante Feder das Haupterforderniß: der Musikkenner und gewissenhafte Kritiker muß der gewandten Feder weichen. Es benöthigen die Journale der Schreibweise, welche Saphir zuerst einführte, die sich durch jenen Witz auszeichnet, dem Nichts heilig ist, dem Nichts heilig sein kann, weil er den Mangel mühsam erworbener Vorkenntnisse und das Unvermögen des Schaffens eigener Werke verdecken muß, welche Erfindungsgabe und innere Einkehr beanspruchen. Ein Achtel Laune und sieben Achtel Suffisance genügen zur Herstellung eines solchen kritischen Gebräu's, das dem Publicum einen Augenblick ein Lächeln abzwingt, aber ebenso wie sein Urheber — der Vergessenheit anheimfällt.

Die ersten Berichte über die „Meistersinger" machten in dem großen Publicum die Hoffnung auf Theaterscandal rege, und fast scheint es, als wenn die „Meistersinger" in Berlin sich im Anfange nur deshalb eines starken Besuches zu erfreuen hatten — weil der süße Pöbel Scandal im Theater erwartete.

Und jetzt?

Die „Meistersinger" sind an allen größeren Bühnen Repertoiroper geworden, sie zählen ihre Verehrer in allen Kreisen, sie müssen daher mehr sein, als eine polemische oder modern-allegorische Erscheinung.

Die schwache dramatische Verknüpfung kann das tiefe und dauernde Interesse auch nicht erregen: es sind daher die Musik und als Träger der Musik der für alle Zeiten gültige seelische Conflict, den die Musik interpretirt, als der unsterbliche Theil der Oper anzusehen.

Sollen wir uns ganz dürr, mit den Schlagworten der Zeit ausdrücken, so können wir sagen: die „Meistersinger" schildern den siegreichen Kampf des Fortschrittes mit dem Radicalismus, mithin eine Frage, welche verstanden wird und des

Menschen ganzes Sein berührt, so lange als eine Weiterentwicklung des Menschengeschlechtes stattfindet. Dieser Kampf spielt jedoch auf einem Gebiete, das den Ereignissen der Zeit nicht unterworfen ist, er setzt keine Könige in Bewegung, keine Helden, er ist frei von Politik und Geschichte, da er in dem Herzen der Menschen vollzogen wird, ein durchaus innerlicher ist.

Walter von Stolzing ist der Genius, der die Schranken durchbricht und den Flug zur Sonne wagen will, die „Meistersinger" sind die irdischen Fesseln, welche ihn hemmen. Ja, der alte Kothner, der ruft: „Aus dem Singstuhl ist er gar gesprungen", der den Ritter wieder hineindrücken möchte in den entsetzlichen Stuhl — er gleicht der kleinlichen Sorge des Lebens, die dem blöden Auge allüberall unüberwindliche Schranken zeigt.

Wenn wir die Geschichte unserer großen Denker und Dichter, unserer Künstler und Erfinder aufschlagen, finden wir, daß ihnen Allen — mit wenigen Ausnahmen — ein Kothner zur Seite stand, sei es in der Person eines einzelnen Menschen oder als jener Theil der öffentlichen Meinung, dem die Vergangenheit vergebens Lehrmeisterin zu sein sucht, dem die nächste Minute der Inbegriff der Zukunft ist. —

Zuerst begegnet dem nach Freiheit ringenden Genius der Lehrbube, der ihm ein wüstes, mit Disteln und Dornen bewachsenes Feld zeigt, über das der Weg zur Sonne führt. Der Lehrbube hat die hoch am Himmel strahlende Sonne der Poesie noch nie gesehen, noch nie geahnt, er kennt nur die Mühen, nicht das Ziel. Es liegt nicht in jedem Menschen das Bedürfniß, die Schwingen zu regen, und daher sieht man so Manchen, den Anlage, Lebensstellung und Erziehung wohl zum Versuch des Sonnenfluges berechtigen, es ebenso machen wie der David in den „Meistersingern" und sich rückhaltslos dem Genusse hingeben. „Ihr tanzt?" fragt David die Lehrbuben und die Mädel von Fürth: „Was werden die

Meister sagen?" — Hört nicht? — „Laß' ich mir's auch behagen." — Und hin walzt er.

Es giebt aber auch Menschen, die in edler Begeisterung für die Poesie und deren Ausdruck, die Kunst, glühen. Ein solcher Mann ist Pogner, der sein einzig Kind, sein höchstes Gut, als Preis einsetzt. Sie sind selten diese Pogner und wenn Mancher derselben sich ebenfalls fragen würde: „Doch war's vielleicht auch — Eitelkeit?" Wie da wohl die Antwort lauten möchte?

Pogner bietet dem Genius die Hand, er möchte ihm aus guter Freundschaft gerne behülflich sein, er will ihm zu Gefallen thun, was in seinen Kräften steht, aber ganz mit dem Herkömmlichen brechen, sich ganz mit den Meistern und der öffentlichen Meinung entzweien — nein, das kann er nicht. —

Eine verwandte Seele findet der Genius, einen Freund des Herzens und des innersten Sein — Hans Sachs. Selbst ein Denker und Poet, ebnet er dem Genius den Weg und hilft ihm, die Hindernisse zu überwinden, welche Neid und Bosheit, Armuth des Geistes ihm in den Weg legen. Nicht sein Hab und Gut, nicht sein Kind setzt Hans Sachs ein, sondern sich selbst — er entsagt seiner Liebe zu Eva — er verzichtet auf den Preis, ihn dem Würdigern gewinnen zu helfen.

Frei von Neid steht Sachs vor uns, ein Hoheprieſter der Kunst, der dem Genius segnend die Hände auf das Haupt legt und dennoch in Demuth seine Kniee beugt, weil in dem Genius sich die Gottheit offenbart, der er in treuer Hingebung dient: — die Poesie, das Heiligthum der Menschheit.

Beiden wird der Preis zu Theil, dem Ritter und Hans Sachs, beide krönt Eva mit Kranz und Meisterkette. „Mit dem Kinde stimmt das Volk sicher überein", behauptete Hans Sachs. Gewiß, das Herz des Volkes gleicht dem des Kindes, ihm erschließt sich das Himmelreich der Kunst trotz aller Machinationen: es hilft kein

Wehren. Und wenn wir in Eva die Liebe des Volkes sehen, mit der es seine großen Geister aufnimmt, die der Genius erringen muß, wie er zum Leben erwachen will, wenn ferner der offenbarte Genius veredelnd rückwirkt, so erklären sich die Worte Eva's von selbst:

Durch Dich gewann ich,
Was man preist,
Durch Dich ersann ich,
Was ein Geist!
Durch Dich erwacht,
Durch Dich nur dacht'
Ich edel, frei und kühn,
Du ließest mich erblühn!

Dieser, an Hans Sachs gerichtete Dank bezeichnet die Wechselwirkung zwischen dem Genius und dem Herzen des Volkes.

Wenn Hans Sachs den Beethoven vorstellen sollte, so müßte folgerecht Walter diese Worte an Sachs richten, oder aber, wir müßten einen Augenblick Eva mit Walter vertauschen. Erinnern wir uns jedoch der Worte Hans Sachsens:

Der Frauen Sinn, gar unbelehrt,
Dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.

und bringen sie in Zusammenhang mit dem soeben citirten Danke Eva's, so dürfte die Deutung der Eva als Volkes Herz und Meinung so gut wie zweifellos erscheinen.

Wenn wir die „Meistersinger" als den Kampf des Genius mit den Verhältnissen (vorwaltend psychischer Art) betrachten, so ergiebt sich, daß sie mehr als jede andere Oper berechtigt sind, eine wahre Volksoper zu werden, denn das Ringen zum Lichte bindet sich nicht an Rang und Stand und fast in jedem Menschenleben kommt eine Zeit vor, in der sich so etwas, wie die Begeisterung Walter's, tief im Innern regt und gar Mancher lernt

die Rotte der Meistersinger kennen, — ohne einen Hans Sachs zu finden.

Wenn in Sachs sich der neidlose Jünger der Kunst darstellt, finden wir — trotz seines carrikirten Äußeren — eine unheimliche Figur — den Gegensatz — den Beckmesser. Dieser Beckmesser ist keine müßige Erfindung, nicht der Hanswurst, wie man glauben möchte, nein, es giebt nicht allein noch einzelne Beckmesser, es existirt sogar ein ganzes Beckmesserthum, und jener von Wagner gezeichnete Beckmesser ist nur der mit der Sicherheit des Genies getroffene Typus einer ganzen Kaste.

Man könnte diese Behauptung allzukühn nennen, sie bedarf daher der Beweisführung. Zu diesem Zwecke greife ich zurück auf zwei Musik-Heroen, deren Classicität und Größe Niemand anzweifelt. Mozart und Beethoven.

Beginnen wir folgerecht mit Beethoven:

Im „Freimüthigen", einem Journal, das sich einer gewissen Autorität erfreute, welche der gleichzeitig erscheinende „Figaro" und das „Abendblatt für gebildete Leser" umsonst mit Stichelreden aller Art zu untergraben suchten, heißt es (Nr. 182 vom Jahre 1806) aus Wien: „Vor Kurzem wurde die Ouverture zu „Fidelio" im Augarten gegeben, und alle parteilosen Musikkenner und Freunde waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes, schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben sei. Die schneidendsten Modulationen folgen aufeinander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen betäubenden Eindruck."

Es ist kaum möglich, diese Recension jetzt mit Ruhe zu lesen, man kämpft umsonst gegen die Empörung des Inneren. Die Worte

werden zu ebensoviel giftgeschwollenen Nattern, die mit boshaftem Blick nach dem Herzen des unsterblichen Meisters zielen, um ihn auf das Krankenlager des Geistes zu werfen, für das die Wissenschaft kein Linderungsmittel, die Zeit kaum ein heilendes Elixir besitzt. Aus dem Hinterhalt der Anonymität schießen die meisten Beckmesser ihre boshaften Pfeile, diese Sorte von Kritikern, welche nicht den Muth haben, ihren Namen zu nennen, oder eine Chiffre als Thürgriff zu ihrer werthen Person auszuhängen, sondern sich hinter den Titel einer Zeitung verstecken, und die moralische Verantwortlichkeit der Redaction auf das Ausgedehnteste für sich in Anspruch nehmen, um Gift und Galle auf Alles zu werfen, was nicht auch im Staube wühlt. — Ruhmneid, Brotneid und das Gefühl der selbstschöpferischen Unzulänglichkeit sind die Elemente, welche das Gift in den Gehirngiftdrüsen der Beckmesser erzeugen und da es möglich sein könnte, mit diesem Gifte Geld zu machen, wie ja eben mit Allem gehandelt werden kann, so sind die Beckmesser jeglicher Redaction willkommen, welcher es nicht darauf ankommt, dem Höchsten und Heiligsten einen Schlag in's Gesicht zu versetzen, dem Edelsten und Schönsten eine Marterkrone aufzusetzen, wenn die hervorquellenden Blutstropfen sich nur in — Gold verwandeln.

Man könnte mir den Vorwurf machen, daß ich mit der journalistischen Uebertreibung der heutigen Tage einen einzelnen Fall herausgenommen hätte, um aus einer längstvergessenen Notiz eines einseitigen Kritikers eine Sensationsnachricht zu fabriziren, die Welt, so weit es möglich, mit Popanzen zu erschrecken, welche in Wirklichkeit nicht existiren und nur von der erhitzten Phantasie am Schreibtisch geboren wurden.

Dieser Einwand würde seine Berechtigung haben, wenn nur dieser eine Fall die Veranlassung dieser Auslassung gewesen wäre; ich habe aber noch einen zweiten Beckmesser von 1806 und wenn man die Auslassung dieses Anonymus in der „Musikalischen Zeitung"

(Jahrgang 8, Nr. 15) liest, ergiebt sich, daß keine Phantasie im Stande sein kann, zwei solcher Ungeheuer auf einmal zu erzeugen, daß diese Menschen Kinder ihrer Zeit waren, und als Typen für das Beckmesserthum auch noch heutigen Tages Geltung haben.

Gegen die Wirklichkeit müht sich die Phantasie vergebens, sie kann nur verkleinern wie ein gekrümmter venetianischer Spiegel.

Der letztgenannte Beckmesser schreibt an dem citirten Orte über die Oper „Fidelio“:

„Wer dem bisherigen Gang des Beethoven'schen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, mußte etwas ganz anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert: man mußte also vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singproducte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf.“

„Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei beobachtet wird, ist weder durch Erfindung, noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouvertüre (hier ist Nr. 2 gemeint) besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro in C-dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist und mit anderen Beethoven'schen Instrumental-Compositionen auch nur z. B. mit seiner Ouvertüre zum Ballet „Prometheus“ keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zu Grunde, sie sind größtentheils zu lang gehalten, der Text ist unaufhörlich wiederholt und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Acte aus E-dur, nach der Erkennungsscene zum Beispiele aufführen kann, denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violincorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus,

als das stille, wehmüthig-tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wieder gefunden zu haben. Viel besser ist ein vierstimmiger Canon gerathen, und eine effectvolle Discantarie aus E-dur, wo drei obligate Hörner mit einem Fagot ein hübsches, wenngleich zuweilen etwas überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effecte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist offenbar mißrathen."

Erst neun Jahre später, als die k. k. Hofoper-Inspicienten ein Benefiz erhielten, zu dem sie eine Oper wählen mußten, welche keine Kosten verursachte und sich für „Leonore" entschieden, welche Beethoven in „Fidelio" umänderte, tauchte die Oper in Wien wieder auf und von dieser Zeit an wurde und blieb „Fidelio" ein auch von der Welt als einer der leuchtendsten des deutschen Kunstschatzes erkannten Edelsteine.

Armer „Fidelio", wenn du Kosten verursacht hättest, wenn vielleicht die Pistole hätte abgeschossen werden müssen, wer weiß, ob der Theaterdirector dich eines Schusses Pulver werth gehalten? Armer Beethoven, der in einem Briefe an Treitschke seine Noth offenbart, welche ihm das Aendern macht, das durch den von den Beckmessern verwirrten und ungeläuterten Geschmack des Publicums nothwendig wurde: „Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können."

Ja, die Begeisterung und die Beckmesser, die können ebensowenig zusammenkommen, wie Faust und sein Famulus Wagner.

Der Kritiker der Musikalischen Zeitung ist einer von den anständig scheinenden Beckmessern, er läßt etwas Gutes an der Oper, er ist gemäßigt, er kann sich nicht in den wilden Jubel der neuvereinigten Gatten finden. Ich glaub's schon: der Mann muß eine Conventionsheirath gemacht haben — Liebe, glutathmende,

himmelstürmende Liebe hat der nie gekannt. Die kennt ein Beckmesser überhaupt nicht.

Den Chor der Gefangenen nennt der Kritiker mißrathen. Er hat Recht. Wenn Gefangene noch solche Hoffnung, solches Gottvertrauen besitzen, wie sich in dem G-dur-Satz des Chors ausdrückt, wenn man fürchten muß, daß die Worte: „O Freiheit, o Freiheit, kehrst Du zurück!" auf den Accorden getragen, die ganze Welt auffordern könnten, den Unterdrückten zu Hülfe zu eilen, wenn man glaubt, die eisernen Schlösser müßten sich bei diesen Tönen öffnen, wenn sie ein Herz hätten — dann allerdings hat der Profoß seine Schuldigkeit nicht gethan, dann sind die Gefangenen nicht mürbe genug und die Institution der Gefängnisse, als Zuchtmittel, ist eine verfehlte. Von diesem Gesichtspunkte aus hat der Beckmesser in seiner Eigenschaft als Staatsbürger vollkommen Recht. — —

Und die kleinliche Idee des Posthornsignals?

Nur Eins wünsche ich: daß in schweren, bangen Stunden, in Zeiten, wo das geängstete Menschenherz nicht ein noch aus weiß, ihm die nahende Rettung so verkündet werden möge, wie durch das Trompetensolo im „Fidelio". Wenn es so widerhallt in der Brust, wenn es so klingt und tönt im tiefsten Innern, beim ersten Aufdämmern neuen Lebensglückes nach langer, trüber Nacht, dann wird die eigene Kraft erwachen, der eigene Muth dem Schicksal auf's Neue trotzen.

Seit wann aber hat ein Beckmesser je Muth gehabt? Wie könnte der wohl fühlen, was Erlösung heißt?

Auch jetzt könnte der Einwand gelten, daß Beethoven auch nicht für Jedermann war und von der Menge auch noch nicht verstanden wird.

Ich habe aber noch einen dritten Beckmesser, der den „Don Juan" von Mozart nicht vertragen konnte, anzuführen. Dieser

Mann berichtet über die erste Aufführung des „Don Juan" in Berlin:

„Es ist kaum erklärlich, wie Jemand es wagen kann, das Publicum durch drei Stunden hindurch durch alle Gräuel und Laster hindurchzuführen. — Uebrigens haben wir noch nicht gehört, daß Herr Mozart ein Compositeur von Ruf sei."

Dieser Beckmesser gehörte zu den Autoritätsgläubigen, also zu der schlimmsten Sorte.

Und nun die Beckmesser der Neuzeit? In Zeitungen, Büchern und Brochüren erheben sie ihr dissonirendes Geschrei, um den Singschwan zu verscheuchen, der sein Lied hoch über ihren Köpfen singt. Noch jetzt glaubt man die Beckmesser, welche damals Beethoven und Mozart — Weber nicht zu vergessen — in den Staub zu ziehen suchten, wörtlich reden zu hören — sobald sich die Gelegenheit bietet, Richard Wagner und seine Werke zu schmähen.

Zum Theil sind diese Beckmesser schon durch ihre eigenen Werke gerichtet, ihre Prophezeiungen sind nicht in Erfüllung gegangen, — das Volk, welches sie zu leiten gedachten, hat sich von ihnen abgewandt und lauscht den Worten und Weisen Wagner's mit Entzücken.

Die Herren Beckmesser, welche hieran zweifeln, haben nur nöthig, sich von den Bühnendirectionen die Kassenerfolge der Wagner'schen Opern aus den Büchern extrahiren zu lassen, um den Beweis, schwarz auf weiß, nach Hause tragen zu können.

Und nun die Beantwortung einer naheliegenden Frage: Was geht es überhaupt Jemand an, ob die Beckmesser ein Kunstwerk oder einen Künstler zu Tode quälen? — Mag der Künstler für sich selber sorgen, mag das Kunstwerk sich Bahn brechen, wenn es ein Kunstwerk ist!

Wir wollen den Beckmessern Recht geben, wir wollen mit ihnen sagen: Warum wehrt die Nachtigall sich nicht, wenn sie, sanges-

vergessen, vom Schuhu überfallen und gefressen wird? Warum entflieht der Pegasus nicht dem Joche, warum schwingt das Genie sich höher auf, als unsere blöden Blicke folgen können? —

Nun aber kommt die Menschheit: Alle die Herzen, welche dem Großen und Schönen zujauchzen, denen mit jedem neuen Kunstwerk ein neues, holdes Gestirn aufgeht, das die Dämmerung des Alltags mit göttlichem Lichte erhellt, nun kommen sie Alle und fragen: Wo ist die Nachtigall geblieben, deren Lied uns selig machte? Wo ist das Flügelpferd, das uns hinauf in die lichten, weißen Wolken trug, weit hinaus über den Jammer und die Klage der Erde?

Was sollen wir dann antworten, wenn wir so gefragt werden? Ist das Jauchzen, das von den Feiernden des goldenen Kalbes herüberdringt, ein Ersatz für das Lenzeslied der Nachtigall? Können die eine Welt aufbauen, die das Beckmesserthum in Trümmer schlug? —

Wenn doch unsere Zeit, welche sich mit dem Materialismus brüstet, ohne ihn zu verstehen, einsehen wollte, wie sie keine ärgeren Feinde hat, als eben die Beckmesser!! — Die Beckmesser verkümmern ihren Mitmenschen den Genuß: Sie haben ihren Mitmenschen den „Fidelio" verleidet, sie haben ihren Mitmenschen den „Don Juan" verleidet, sie suchen ihre Mitwelt um den Genuß der Wagner'schen Werke zu bringen. Wie kann ein Genußmensch sich eine solche Behandlung gefallen lassen, müßte er nicht — wofern er ein wirklicher Materialist wäre — vor allen Dingen zuerst den Beckmessern sein Haus verbieten, wir meinen den Einfluß auf sein Sinnen und Denken?! —

Das Beckmesserthum ist so alt wie die Welt. Der erste Beckmesser war Kain, der seinen Bruder Abel erschlug, und so oft von dem Altar der Kunst das Opfer freudig gen Himmel flammt, erweckt der Neid einen neuen Kain, damit er den Opfernden erschlage.

Das Kainthum in der Kunstwelt, das ist das Beckmesserthum!

Wenn dann die Trauer um den Vernichteten sich in später Nachwelt erhebt, wenn die Enkel hören, wie die Flügel des Genius gelähmt wurden, wie manch' köstlicher Sang trübe im Innern verhallte, dann zischt es auch aus jener Zeit herüber: „Sollt' ich meines Bruders Hüter sein?"

Und wie gerne würde der Nachlebende die Arme ausgebreitet haben, den Gekränkten, den Verfolgten in seinen Schutz zu nehmen, aber er lebte damals nicht, als all' das Böse geschah, und wenn er sich jetzt eines Künstlers mit voller Seele annehmen wollte, dann könnte er es dennoch nicht: ihm wehrt das Beckmesserthum mit seinem Spott.

In den „Meistersingern" sehen wir den Sieg des Genius und unbewußt senkt sich in jedes Menschen Herz ein Gefühl des Vertrauens, daß das Edle und das Wahre die Schwingen sind, welche sich dennoch entfalten, wenn auch das Gemeine sie zu fesseln sucht.

Und nur diese Schwingen führen in's Wunderland der Poesie.

Im Verlage von J. F. Richter in Hamburg sind von demselben Verfasser ferner erschienen:

Für die deutsche Frauenwelt!
Naturwissenschaftliche Plaudereien
von Dr. **Jul. Stinde.**

Elegant broschirt 24 Sgr., elegant gebunden 1 Thlr.

Der Verfasser plaudert in Wirklichkeit mit dem Leser über die Natur und ihr Leben, er begleitet uns in den Wald, an den Strand des Meeres, in das Labotorium des Chemikers, auf die Beobachtungsstationen des Physikers und macht uns auf das Wissenswürdige aufmerksam, um uns den Zusammenhang mit dem großen Ganzen zu zeigen. Das Unbedeutende wird bedeutungsvoll, das Reizlose gewinnt unser Interesse, die poetische Behandlung des sorgsam ausgewählten Stoffes zeigt uns die Schönheit der Natur in ihrem vollsten Glanze. Zu sinnigen Geschenken, besonders für die Frauenwelt, eignet sich dies elegant geschriebene und elegant ausgestattete Buch ganz besonders.

Alltagsmärchen.
Novelletten
von **Julius Stinde.**

Eleg. Min.-Format 2 Bände, brosch. 1 Thlr. 10 Sgr.,
eleg. gebunden 1 Thlr. 20 Sgr.

Auch in diesen reizenden Dichtungen bewährt der Verfasser sein elegantes Darstellungstalent. Die „Alltagsmärchen“ behandeln die Poesie des täglichen Lebens, wie sich dieselbe in den Regungen des Gemüths offenbart und bilden sie daher ein vortreffliches Festgeschenk für die deutsche Frauenwelt.

Unterhaltung und Belehrung
für die reifere Jugend bietend und daher als eines der würdigsten Fest geschenke zu empfehlen, sind

Dr. **Julius Stinde's**

Blicke durch das Mikroskop.
Bilder und Skizzen aus der kleinen Welt. Mit photographischen Abbildungen und Holzschnitten. In eleg. Umschlag in Farbendruck.
Preis 3 Thlr.

Der Verfasser wählte aus dem reichen Gebiete der Naturwissenschaften einen überaus interessanten Theil. Das Mikroskop erschließt uns eine neue Welt von Wundern, und daß dieses, uns die Schönheiten dieser Welt eröffnende, in seiner Art einzige Buch wohl geeignet ist, durch lehrreiche und fesselnde Darstellung in Wort und Bild dauerndes Interesse zu erregen, darüber hat sich die Kritik einstimmig ausgesprochen; hier nur Folgendes aus dem Urtheil der „Neuen freien Presse“ in Wien: „Es gehört zu jener Sorte von Büchern, die man kaufen muß, weil sie bleibenden Werth besitzen.“

Richard Wagner

und

das musikalische Drama.

Von

Edouard Schuré.

Aus dem Französischen übersetzt.

Hamburg.

Otto Meißner.

1873.

Seit mehr als 20 Jahren unterhält R. Wagner einen offenen Kampf in Deutschland gegen die bisherige Oper, einen Kampf, der auch jetzt noch nicht aufgehört hat, das literarische und künstlerische Publicum leidenschaftlich aufzuregen. Das Feuer und die Ausdauer des Künstlers, der wachsende Erfolg seiner Werke, die Stürme selbst, die sie heraufbeschworen, beweisen dem unparteiischen Beobachter, daß es sich hier nicht blos um eine hervorragende Persönlichkeit handelt, um ein außergewöhnliches Talent, sondern daß hier eine Idee im Spiele ist. Wenn dem nicht so wäre, woher denn der stürmische Enthusiasmus, den das Erscheinen des „Lohengrin" vor 19 Jahren in Weimar hervorrief; woher das Kriegsgeschrei, welches sofort aus allen Lagern der Kritik ertönte? Unternehmungen des Charlatanismus scheitern in den erhabenen Regionen der Kunst an Gleichgültigkeit und an Kälte; das Privilegium fruchtbarer Neuerungen dagegen ist es, mit Schmähungen überhäuft zu werden und mit unversöhnlichem Hasse in Widerstreit zu gerathen. Richard Wagner ist, was die Oper betrifft, um uns des Wortes zu bedienen, revolutionär und radical. Das weiß freilich alle Welt; aber was seine Freunde und seine Feinde, wenigstens in Frankreich, im Allgemeinen nicht wissen oder wovon sie doch nur eine höchst unbestimmte Idee haben, das ist die Absicht des Künstlers bei seinem revolutionären Wirken, das ist die Grundidee seiner Werke, für die er nicht aufgehört hat, als Dichter, als Componist, als Orchester-Chef und als Schriftsteller zu kämpfen: auf die er 30 Jahre alle Energie eines ungestümen, unbezähmbaren Temperaments in der Weise verwendete, daß diese

reformatorische Idee sich in ihm verkörperte und daß sein Name zum Losungswort geworden ist.

Die Aufführung der „Meistersänger", eines originellen und in jeder Beziehung interessanten Werkes, bietet uns auf's Neue Gelegenheit, einen Mann näher in's Auge zu fassen, der leider nur zu oft leichtfertig beurtheilt worden ist, trotzdem daß seine seltenen Eigenschaften, seine bis zum Enthusiasmus gesteigerte Liebe zur Kunst, sein Muth der eigenen Meinung, seine Consequenz und sein ganz und gar einer Idee geweihtes Leben, von vornherein schon eine ernste Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Prüfen wir nun seine Idee an dem genannten Werke. Sehen wir zu, von welchen Gefühlen es erfüllt, von welchen Persönlichkeiten es getragen, von welchem Gedanken es beseelt ist, und welche Rolle die Musik in der Zeichnung der Charaktere und der Entwicklung der Handlung spielt. Ist dies geschehen, dann wird es an der Zeit sein, uns zu fragen, ob wir hier vor einem schwankenden, wirren, nur durch Blitze des Genie's durchzuckten Streben oder vor einem wahrhaft musikalischen Drama stehen, welches unbefangen und sicher gerade auf das Ziel zuschreitet. Bevor wir jedoch von den „Meistersängern" sprechen, wird es passend sein, einen Blick auf den Weg zu werfen, den der Componist rückhaltlos von seinem ersten Auftreten an eingeschlagen hat.

Wenn wir aber kurz und in allgemeinen Zügen eins der bewegtesten und eigenthümlichsten Künstlerleben unserer Zeit schildern, so wollen wir damit nicht blos von dem Manne selbst ein scharfes Bild entwerfen, sondern zugleich seine Werke in die rechte Beleuchtung stellen. Denn R. Wagner ist der Ritter einer Idee. Eine Idee aber beurtheilt man nur dann gut, wenn man sie entstehen, und einen Kämpen nur dann richtig, wenn man ihn kämpfen sieht.

I.

Wenn jemals die Laufbahn eines Musikers eine stürmische war, so war es die Richard Wagner's; wenn jemals ein dramatischer Dichter sein Ideal allen Hindernissen und Enttäuschungen zum Trotz verfolgte, so that er es. Wagner ist eine jener leidenschaftlichen, gebieterischen und selbstständigen Naturen, die in der Energie ihrer Anlagen die Nothwendigkeit ihrer Entwicklung tragen. Einmal der Weg gebahnt, schritt er mit unerschütterlicher Ueberzeugung und stets wachsendem Glauben, ohne auch nur einen Augenblick zu schwanken, bis an's Ende vorwärts. Daher das dramatische Interesse, das sich an dieses kampfbewegte Künstlerleben knüpft; daher die enge Verkettung seiner Werke, und jene stete Steigerung in der fortschreitenden Entwickelung, wie wir sie vergeblich bei andern Meistern unter den Zeitgenossen suchen.

Richard Wagner ward in Leipzig im Jahre 1813 geboren. Sein Jünglingsalter fällt in die stürmische Zeit von 1830. Damals gährte es in allen jungen Köpfen unter dem Einflusse von Tausenden von Ideen, welche die Luft erfüllten. Gewaltige Bewegung in der Literatur; große Aufregung in den Künsten! — Maler, Dichter, Musiker, Alle wollten Neuerungen einführen, zur Quelle zurückkehren, von Neuem schaffen. — In Frankreich gab es zwei Lager: die Klassiker und die Romantiker; in Deutschland gab es deren 10, 20, ja, 100, ebenso viele Schulen als Talente:

aber es gab keinen einzigen jener Geister mehr, die einer Epoche das Sigel aufdrücken, indem sie sie beherrschen. Denn Goethe war 80 Jahre alt geworden, die Zeit hatte ihn, wie Mad. de Staël sagte, zum bloßen Zuschauer gemacht.

Auf dem Theater war der Verfall unverkennbar, und das Publicum fand mehr Geschmack an den Melodramen der Kotzebue'schen und Iffland'schen Schule, als an den Meisterwerken Schiller's und Goethe's. In der Musik war der Geschmack sehr verschieden. Vor Allem aber wünschte man etwas Neues. Die klassischen Symphonieen, die große italienische Oper, die französische Opéra comique wirkten abwechselnd zündend auf die Einbildungskraft. Beethoven machte neben Bellini Furore, Weber neben Auber. Man kann sich denken, welche stürmischen Eindrücke das empfängliche Gemüth eines Kindes empfangen mußte, das inmitten dieses Taumels geboren wurde. Wagner wuchs in dieser glühenden Atmosphäre auf und das Fieber des Jahrhunderts ergriff auch ihn. Alle Ideen-Strömungen wirkten auf ihn ein, aber keine, wunderbarer Weise, riß ihn mit sich fort. Im Alter von 6 Jahren verlor er seinen Vater, und da seine Mutter ihn frei gewähren ließ, so war er schon frühzeitig auf sich selbst angewiesen. Als Kind unbändig, phantastisch, eigensinnig, beugte er sich keinem Joche. In der Schule arbeitete er nur, wenn ihn eine Sache enthusiasmirte, aber dann auch mit wahrer Hingebung. Seinem Musiklehrer gab er den Laufpaß, indem er ihm erklärte, er wolle auf seine eigene Manier Musik lernen. Die theatralischen Aufführungen in Dresden ließen ihn kalt. Er fand dort, wie er sagte, nur geschminkte Comödianten, aber keine Menschen. Dagegen ergriffen ihn die Tragödien des Aeschylus und Sophokles, die er auf dem Gymnasium übersetzte. Dieses antike Schauspiel mit seinen Heroen und Halbgöttern, mit seinen Chören voll religiöser Majestät, seinem weit ausgedehnten Amphitheater und einem ganzen Volke, in gespannter Aufmerksamkeit, prägte sich seinem Gedächtnisse tief ein

und verließ ihn nie wieder. Von da an seine entschiedene Vorliebe für das Drama.

Sie entstand bei ihm nicht aus der Beobachtung der wirklichen Welt, sondern hatte ihren Ursprung in einer inneren, poetischen Erregung, in einem leidenschaftlichen Aufschwunge nach einem ihm nur noch dunkel vorschwebenden Ideale und in dem Drange, dasselbe in seinem ganzen Glanze zu offenbaren oder zur That werden zu lassen. Keine Spur sentimentalen Schmachtens oder einer krankhaften Lyrik! — Die ihm vorschwebenden Gestalten seiner Jünglingsträume waren seltsame Wesen, freudestrahlende Feen, erhabene Heroen, von Liebe überströmende Seelen. Der Contrast dieser blendenden Visionen mit der Wirklichkeit rief bei ihm nicht jene Niedergeschlagenheit hervor, die so oft bei der Jugend auf einsame Träumereien folgt, sie reizte ihn vielmehr zur Auflehnung und zur offenen Fehde. Diese Visionen waren für ihn eine wirkliche Welt, er glaubte an sie, er sprach von ihnen mit seinen Freunden und es war ihm, als sähe er sie schon auf der Bühne. Eine tiefe Sehnsucht nach einer idealen Welt und ein unwiderstehlicher Drang, sie Anderen zu offenbaren, hatte ihn ergriffen. Die ungestüme Glut der Empfängniß und die wilde Naturkraft des Gebärens, das ist es, was uns bei dieser Künstlernatur am Meisten frappirt. Mit 15 Jahren schrieb er Dramen über Dramen, und seine Kameraden sahen in ihm nur noch den Dichter.

Eines Abends hört er Beethoven; er horcht auf und ist wie bezaubert. Diese Musik macht ihn stutzig, bestürzt, regt ihn vom Grunde der Seele aus auf und versetzt ihn in Entzücken. Für ein musikalisches Temperament sind allerdings die Symphonieen dieses Riesen der Musik eine wahrhaft betäubende Offenbarung. Ein Zögling der Sculptur, dem nie etwas Anderes, als die schüchternen Versuche moderner Künstler zu Gesichte gekommen wäre und der sich nun mit einem Male unvermuthet vor die marmorne Tragik eines Michel Angelo gestellt sähe, könnte sich

nicht mehr ergriffen fühlen. Welche Sprache, selbst die eines Homer nicht ausgenommen, hat die Stimme der Natur, vom murmelnden Bache bis zum Gekrache des Sturmes mit eindringlicherem Zauber wiedergegeben, wie die Symphonie pastorale! — Welcher Dichter hat die Freiheit mit hinreißenderer Beredsamkeit besungen als der Autor der C-moll-Symphonie, in der die Seele eines Prometheus bald zu weinen, bald zu toben, bald die Menschen zu trösten, bald ihre Ketten zu zersprengen scheint. Der Dichter von fünfzehn Jahren war nicht nur durch diese prophetischen Stimmen übermannt, er sah zugleich eine neue Welt sich vor ihm aufthun, die unendliche Welt der Musik, in der der Mensch von den Fesseln einer bestimmten Sprache befreit, in einem universellen Idiom seiner Stimmung energischen Ausdruck verleiht. Es war ihm als hörte er menschliche Stimmen in diesen Instrumenten, verzweiflungsvolle Klagen und jauchzendes Freudengeschrei, Stimmen, die sich riefen, die einander antworteten, die sich bekämpften und dann im gemeinsamen Aufschwung erhoben.

Von da an fühlte er, daß ihm die Poesie nicht mehr genüge. Neben diesem vibrirenden, siegreichen Aufschwunge der Seele, der die unvergleichliche Gewalt der Musik ausmacht, erschien ihm die poetische Sprache armselig, kalt, unvollständig. Um den unermeßlichen Gefühlen, die ihn erfüllten, Ausdruck zu geben, bedurfte er fortan der Sprache Beethoven's. Diese Umwandlung war wie ein Blitzstrahl, wie eine furchtbare und segensreiche Erscheinung der neuen Muse, die sich seiner bemächtigte.

Eines Abends — so sagte er selbst — hörte ich eine Symphonie von Beethoven. In der darauf folgenden Nacht befiel mich ein heftiges Fieber; ich wurde krank. Nach meiner Genesung war ich Musiker. — So sehen wir ihn also auf die Musik sich werfen, wie er früher auf die Poesie sich geworfen hatte. Zwei Jahre lang vertiefte er sich in sie und nahm sie in sich auf. Harmonie, Contrapunkt, Instrumentation: Alles lernte er mit einer Art von

Raserei. — „Ist es nöthig, eine Fuge componiren zu können?“ fragte er einst seinen Lehrer. „Macht sie nicht häufig, aber wißt, wie Ihr sie machen sollt,“ antwortete ihm der tüchtige Musiker. Drei Tage später überreichte ihm sein Schüler eine der complicirtesten Fugen, die den Capellmeister ganz verdutzt machte.

Mit 17 Jahren hatte R. Wagner eine ganze Menge von Sonaten, mehrere Ouvertüren und eine Symphonie componirt. — Der Poet schien für immer in den Musiker aufgegangen zu sein.

Dem war indeß nicht so; der Poet trat unerwartet wieder hervor. Es geschah dies beim Anhören des „Freischütz“. Diese erste wahrhaft volksthümliche und nationale Oper der Deutschen mußte nothwendig schon beim ersten Anhören einen starken Eindruck auf einen Geist machen, der sich nach Freimüthigkeit und nach Wahrheit sehnte. Der belebende Hauch der Wälder, der diese Partitur durchweht, mußte alle Herzen erfrischen. Die Romanzen Agathe's, die mit der natürlichen Unbefangenheit volksthümlicher Lieder so viel jungfräulichen Adel verbinden, entflammten die damalige Jugend. Was R. Wagner in dem Meisterwerke Weber's vor Allem anzog, das war das wunderbare Zusammenwirken des musikalischen und poetischen Effectes in gewissen Passagen. Was kann in der That dramatischer sein als das beständige Wiederhervortreten desselben Motivs, so oft der Verführer wieder erscheint? Wenn der Dämon des Waldes als rothes Gespenst am dunklen Saume des Waldes hinter Max erscheint und die Violoncelle ihren Tonsatz wieder aufnehmen, verführerisch wie das Verlangen, sich windend und zugleich stolz wie Satan; dann scheint es, als umlagere die ganze Hölle die bethörte Seele des Jägers. Dieser Effect und viele andere offenbarten dem Musiker die dramatische Macht seiner Kunst. Gleich will auch er eine Oper schreiben und bald ersinnt, schreibt und componirt er die „Fee“. Verse und Musik waren wie aus derselben Quelle, wie aus einem Gusse. Das eben war das Charakteristische. Dichter und Musiker, die ein jeder für sich in ihm ent-

standen und sich entwickelt hatten, wurden von diesem Augenblicke an in ihm Eins, um sich nie wieder zu trennen. Ein unwiderstehlicher Instinct, ein magnetischer Zauber zieht sie gegenseitig an. Neben einander, geht ihr Streben nur noch dahin, einen und denselben Künstler zu bilden und sich in demselben Ideale zu vereinen. Das ist die große Bedeutung der Originalität R. Wagner's, die ihm einen besonderen Platz in der Geschichte der Oper sichert. Wir haben hier nicht einen einfachen Musiker vor uns; die ihn als solchen ansehen, betrachten ihn nur einseitig und beurtheilen ihn falsch. Um seinen Werth und die Kühnheit seiner Schöpfungen zu schätzen, muß man nicht vergessen, daß er Dichter und Musiker zugleich ist. Hätte er nichts als die Worte seiner Opern geschrieben, so würde man ihm den Titel des ersteren nicht vorenthalten können, und andererseits müßte man ihm den Titel des zweiten zugestehen, falls er nur seine Ouvertüren und Einleitungen componirt hätte. In ihm sinnt, arbeitet und schafft der Dichter und Musiker zugleich. Dichtet R. Wagner im Feuer der Begeisterung eine Strophe, so hört er auch schon in seinem Kopfe die dazugehörende Melodie, und entwirft er ein Bruchstück einer Symphonie, so schwebt ihm auch schon die Scene auf der Bühne vor, zu der es die Begleitung bilden soll.

Also eine ausnahmsweise organisirte Natur, in der zwei Hauptfähigkeiten, die poetische Erfindung und das Talent des musikalischen Ausdrucks, statt sich in entgegengesetzter Richtung zu entwickeln, von selbst auf einander zustreben, um sich in einem Punkte zu verbinden, dem musikalischen Drama.

Mit 23 Jahren ward R. Wagner Musikdirector am Theater zu Riga. Es handelte sich für ihn darum, seinen Lebensunterhalt zu verdienen und seine Carriere zu machen. Aus einem sehr belebten Mittelpunkte literarischen und musikalischen Strebens sah sich so der junge Componist plötzlich an das Ufer des baltischen Meeres in eine fremde, triste, monotone Stadt versetzt. Da war

es, mitten unter den mühevollen Arbeiten seiner Profession und unter den Scherereien eines kleinen Theaters, daß er nach dem Romane von Bulwer seine erste große Oper, „Rienzi", anfing. Ein stolzer Tribun, der mitten unter der Sittenverderbniß der Priesterherrschaft in Rom von der Wiederherstellung der ernsten Republik früherer Zeiten träumt, — ein Herz, durchglüht von Vaterlandsliebe, im Kampfe mit einer brutalen, gemeinen Umgebung, der Niemanden hat, dem er sich hätte anvertrauen können als seine eigene Schwester, voll Enthusiasmus und ebenso republikanisch wie er selbst: durch eine Volkserhebung für einen Augenblick auf den Gipfel der Macht erhoben; dann auf der Höhe seines Triumphes vom Blitzstrahl des Vatican getroffen, von einem selbstsüchtigen Adel verrathen, von demselben Volke, welches ihm zugejauchzt hatte, verhöhnt und dann auf der Schwelle seines in Brand gesteckten Hauses fallend: — Das war ein Gegenstand, dazu wie geschaffen, einen Geist in Versuchung zu führen, der für großartige Situationen schwärmte.

„Rienzi" ist eine Jugendarbeit, sehr ungleich componirt, aber voll Ungestüm und Leidenschaft und von brillanter, kühner Haltung. Die reformatorische Idee des Autors dringt hier noch nicht durch. Der Text ist nach allen Regeln des Herkommens zugeschnitten. Chöre, schmetternde Märsche, große Arien, Trios, Ballet, nichts fehlt. Lebhafter Dialog, einige energische Strophen, ergreifende Scenen, bekunden das dramatische Talent. Trägt die Musik auch noch die Spuren italienischer und französischer Muster, so giebt sich doch schon die Eigenthümlichkeit des Componisten eben so sehr durch die Kühnheit seiner großartig angelegten Melodieen als durch die Wärme und den Reichthum des instrumentellen Colorits zu erkennen. Kurz: „Rienzi" ist schon das Werk eines unabhängigen Meisters, aber noch nicht das eines Neuerers.

Wo nun aber diese Oper mit dem nöthigen Schaugepränge aufführen? — Das war die Frage, die sich R. Wagner unter den

kleinlichen Theaterverhältnissen Riga's, Angesichts einer mittelmäßigen Truppe und geflickter Decorationen stellte. „Rienzi" verlangt eine große Bühne, erprobte Sänger, eine glänzende Ausstattung, mit einem Worte: alle Hülfsquellen eines Theaters ersten Ranges. Wo nun ein solches finden und wie dahin gelangen? Er dachte an die Stadt, dessen Glanz und Ruhm ganz Europa blendete: er dachte an Paris. Dort wollte er hin und sein Glück versuchen. Man hielt das für Unsinn. Alle seine Freunde bemühten sich, ihn davon abzubringen. Vergebens!

R. Wagner war nie der Mann halber Entschlüsse und vieler Umschweife. Dieselbe Macht der Sehnsucht, die ihn bei seinem poetischen Schaffen beherrscht, treibt ihn auch im Leben zur That und waffnet ihn mit eisernem Willen. „Was wird man dazu sagen und wohin soll das führen?" Diese Fragen, durch welche sich die meisten Menschen auf der Schwelle riskanter Unternehmungen zurückhalten lassen, haben nie in ihm die innere Stimme erstickt, die im entscheidenden Augenblicke das „es muß sein!" befiehlt. Also: gedacht, gethan! Er sucht um seine Entlassung als Musikdirector in Riga nach und schifft sich nach Frankreich ein, fast ohne französisch zu können, ohne Empfehlungen und beinahe ohne Mittel. Dieses waghalsige Unternehmen sollte ihm das Leben verbittern, aber selbst die Enttäuschungen, die daraus folgten, führten ihn zum Bewußtsein seiner Kraft.

Die Ueberfahrt war eine stürmische: sie war wie eine unheimliche Vorbedeutung des Schicksals, welches seiner in der großen Hauptstadt harrte. Ein furchtbares Unwetter trieb das Schiff gegen die norwegische Küste. Man mußte in einem Fiord beilegen. Hier, bei dem unheimlichen Leuchten des Unwetters, bei dem Schreien der Matrosen im Sturme, bei dem Brüllen der Wogen gegen die steilen Felsgebirge Skandinaviens war es, daß die Idee des Gespensterschiffes zum ersten Male in der Seele des Dichters auftauchte. Aber das düstere Schiff, mit seinen blutrothen Segeln

und seinem schwermüthigen Capitain flog beim Aufflammen des Blitzes seinen Augen nur vorüber wie ein Pfeil. Erst drei Jahre später erschien es ihm wieder in dem Augenblicke, wo der Künstler, bitter enttäuscht, einsam in einer fremden Welt, sich selbst wie verloren fühlte auf einem Meere ohne Ufer, ohne anderen Horizont, als den der Misere und der Verzweiflung.

Im Jahre 1839 kam R. Wagner, 26 Jahr alt, in Paris an, mit dem festen Entschlusse, sich allen Unannehmlichkeiten seiner precairen Lage und den vielfachen Anforderungen der Pariser Gesellschaft zu fügen. Vor Allem kam es darauf an, Bekanntschaften zu machen. Er stellte sich überall ohne Empfehlungen vor, erzählte seine Lebensgeschichte und sprach von seinen Plänen. Viele wunderten sich ohne Zweifel über die Naivetät dieses Verfahrens. Genug, er fand warme Freunde, aber keine mächtige Protection. Die Theaterdirectoren gaben ihm den freundlichen Rath, sich zunächst nach einem Librettisten für die Uebersetzung seines „Rienzi" umzusehen, und die Librettisten riethen ihm, zunächst für einen ihm günstigen Director zu sorgen. So vergingen Monate. — Der Scherereien müde, fing er endlich selbst an, mit Hülfe eines Freundes, seine „Novize von Palermo" für ein Theater dritten Ranges zu übersetzen. Als Alles beendet, durchgesehen und corrigirt war, meinte man, der Gegenstand sei nicht interessant genug; — das Stück ward refüsirt. Ohne entmuthigt zu werden, fing er an, Romanzen für Salonsänger zu componiren, in der Hoffnung, da durch bekannt zu werden. Aber seine sich ausdehnenden, in großen Zügen entworfenen Melodien paßten nicht immer zu den französischen Worten. Er mußte auf dieses Unternehmen verzichten. — Durch die Noth getrieben, erbot er sich sogar, die Musik für ein Boulevard Vaudeville zu componiren. Brodneid nahm ihm auch diese letzte Hülfsquelle. Und doch sollte er leben. So mußte er sich denn darin fügen, Opernarien für das Klappenhorn (cornet à piston) zu arrangiren. Gleichzeitig veröffentlichte er in der

„Gazette musicale“ kritische Artikel und mehrere Novellen, namentlich „un pèlerinage chez Beethoven“ und „la fin d'un musicien à Paris“, worin er sein eignes Mißgeschick nicht ohne Humor schilderte. Sein Held endete damit, daß er vor Hunger starb. Er selbst entging mit genauer Noth demselben tragischen Ende.

Man kann sich leicht vorstellen, wie viel Bitteres solche Demüthigungen für einen Künstler haben mußten, der nach dem Höchsten strebte. Wie viele schöne, edle Talente haben sich unter solchen Umständen abgenutzt, weggeworfen oder sind zusammengebrochen. Man könnte meinen, Wagner würde dabei etwas von seiner Energie verloren haben. Keineswegs! Er ward dadurch gekräftig und gestählt. Nach peinlicher, oft mechanischer Tagesarbeit, ohne Aussicht auf Aenderung seiner Lage und niedergedrückt durch die Einsamkeit, die für den Fremden mitten in der lärmenden, vergnügungssüchtigen Hauptstadt etwas so Düsteres hat, arbeitet er ganze Nächte. Sein Enthusiasmus erlischt nicht, sein Muth verdoppelt sich, und um der höheren Musik getreu zu bleiben, schreibt er eine Ouvertüre zu Faust und vollendet seinen „Rienzi“.

Nach Vollendung dieses Werkes machte er noch einen letzten Versuch, die große Oper zur Aufnahme desselben zu bewegen. Alles umsonst! Alle Thüre schließen sich vor ihm. Das war das Resultat zweier Jahre verzweifelter Anstrengungen.

So auf's Aeußerste getrieben, würden viele Künstler die Welt verflucht und sich eine Kugel durch den Kopf gejagt haben. Die Meisten freilich hätten das Ideal ihrer Träume aufgegeben und sich zu gehorsamen Dienern der Mode gemacht. Es ist das Zeichen einer außergewöhnlichen Energie, ja man kann sagen, einer nicht hoch genug zu schätzenden Ehrenhaftigkeit des Künstlers, dessen Lebensgeschichte wir hier skizziren, in diesem entscheidenden Augenblicke nicht gewankt zu haben. Statt sich bei seinen Freunden, die niedergeschlagener als er selbst waren, zu beklagen, zieht er

sich in die ihm vom Mißgeschick bereitete Einsamkeit zurück; und hier, mitten in dieser qualvollen, moralischen Isolirung, in dieser tiefen Nacht, in welcher schon so manches glänzende Gestirn erlosch, schwört er seinem Ideale glühende Liebe und unbedingte Treue.

Da plötzlich taucht vor seinen Blicken die Legende des Geisterschiffes wieder auf; sie blickt ihn an, wie das Gespenst seines eigenen Schicksals und bemächtigt sich seiner mit tyrannischem Zauber. Wie hätte er, der die Bande, welche ihn an die Heimath fesselten, in der Trunkenheit einer gränzenlosen Hoffnung gewaltsam zerriß und nun in der fremden, ihm feindlichen, Welt nicht wußte, wozu ihn die Noth noch treiben, und welcher trüben Zukunft der Zufall ihn entgegenführen würde, sich nicht von einer geheimen Sympathie für den unstät umherirrenden düstern, vom Dämon verfluchten Fremdling ergriffen fühlen sollen.

Jetzt schwand das blendende Traumbild des Ruhmes vor dem gewaltigen Genius der Inspiration. Er kann nicht anders als der Welt die Idee offenbaren, die ihn erfüllt; er muß Leben und Sprache der Gestalt jenes schwermüthigen, unglücklichen aber unbesiegten Heros' verleihen, den er bereits wie einen Bruder liebt. Alles Andere ist ihm gleichgültig. Allein stehend, unbekannt, ohne bestimmte Absicht und ohne Hoffnung auf Erfolg, macht er sich an's Werk. Die Musik kommt ihm zu Hülfe. Zum ersten Male fühlt er sich frei und zugleich als Dichter. Er fühlt sich frei; denn er bricht mit den herkömmlichen Formen der Oper im Aufschwunge eines unumschränkten Gefühls: — er fühlt sich als Dichter: denn er giebt sich ohne Rückhalt seiner Idee hin und geht in sie auf. —

Mit dieser Arbeit, die selbständiger und ungestümer ist als alle seine früheren, tritt der Künstler in eine ganz neue Phase. Er hatte Land erreicht und nahm Besitz von dem neuen Gebiete. Nachdem er lange Zeit vergeblich nach einem günstigen Terrain für das Drama, von dem er träumte, gesucht hatte, fand er es endlich

in der volksthümlichen Sage. Erinnern wir uns kurz des Inhaltes dieser Legende und sehen wir zu, was aus ihr in der Oper geworden ist.

Sie entstand unter den Seeleuten des 15. und 16. Jahrhunderts, während ihrer waghalsigen Fahrten auf unbekannten Meeren.

Man erzählte sich, ein Capitain sei darauf versessen gewesen, gegen Wind und Fluth das Cap der Stürme zu umsegeln. Hundert Mal wirft ihn das Meer von dem verhängnißvollen Vorgebirge zurück; hundert Mal beginnt er den Kampf von Neuem. Endlich in einem Anfall von Wuth schwört er mit furchtbarem Eide, nicht abzustehen von seinem Beginnen und wäre es für die Ewigkeit. Der Dämon, der es hört, nimmt ihn beim Wort und verdammt ihn, ohne Aufhören von einem Pol zum andern auf dem wilden Ocean umher zu irren, verflucht von Gott, ein Schrecken der Menschen und der unheilverkündende Bote für die Schiffer in Noth. Diese Sage findet sich bei allen seefahrenden Völkern und führt in Deutschland den Namen „Der fliegende Holländer", weil sein Schiff wie der Sturm dahin fliegt.

R. Wagner hat diese Sage mit seinen persönlichen Erregungen ausgeschmückt. Er hat ihr mehr dramatische Umrisse gegeben und ihr einen erhabeneren Sinn untergelegt. Bei ihm wird „Der fliegende Holländer" zu einem neuen Ahasver, der vergeblich auf den Meeren nach einem Vaterlande sucht, ein unermüdlicher Kämpfer, der sich in Mitten der Stürme des Schicksals nach der Ruhe und dem Glücke des häuslichen Heerdes sehnt. Das Verhängniß seiner unruhigen Seele lastet auf ihn, wie ein Fluch. Kein Volk will etwas von ihm wissen; alle Küsten stoßen ihn zurück; selbst der Corsar bekreuzigt sich und flieht vor ihm. Er hat dem Ocean Trotz geboten und der Ocean läßt ihn nicht wieder; er hat den Geist der Hölle heraufbeschworen und dieser hat ihn dazu verdammt, nicht sterben zu können. Einst indeß, in der Nacht, im Sturme, erschien ihm ein Engel Gottes und verkündete ihm

Befreiung, falls ein Weib bis in den Tod ihn lieben würde. — Alle sieben Jahre landet er an einer Küste und hält um die Hand eines jungen Mädchens an. Aber ach, keine von ihnen konnte sich dazu entschließen, ihm auf das düstre Schiff zu folgen, alle haben ihn im letzten Augenblicke verlassen. So hat er denn den Glauben an Liebe und an menschliches Erbarmen verloren, und hegt nur noch den einen Wunsch, sich in das ewige Nichts versenken zu können. Seine einzige Hoffnung ist der Untergang der Welt:

„Die Frist ist um, und abermals verstrichen sind sieben Jahr'. — Voll Ueberdruß wirft mich das Meer an's Land.... Ha, stolzer Ocean! in kurzer Frist sollst du mich wieder tragen! Dein Trotz ist beugsam; — doch ewig meine Qual! — — Das Heil, das auf dem Land, ich suche, nimmer werd' ich es finden! — Euch, des Weltmeer's Fluthen, bleib ich getreu, bis eure letzte Welle sich bricht, und euer letztes Naß versiegt! —"

Es giebt indeß ein Herz, das für ihn schlägt, ein Weib, das sich ihm weihen will: Senta, die Tochter des Capitain's Daland. Durch eine geheimnißvolle Seelenverwandtschaft liebt ihn die junge Norwegerin, ohne ihn je gesehen zu haben. Während alle Welt ihn fürchtet und haßt, weil er Unglück bringt, liebt sie ihn mit aller Kraft ihres Wesens. Es ist eine kühne und ergreifende Scene, in welcher Senta in prophetischer Extase vor ihren erschreckten Gespielinnen die Ballade des Holländers singt. Sie singt sie mit wilder Sympathie und weiht sich ihm im erhabenen Aufschwunge ihres Erbarmens. Da plötzlich tritt er selber ein, geführt von ihrem Vater. Sie erkennt ihn gleich und schwört ihm ewige Treue. Die Vorbereitungen zur Hochzeit werden getroffen; da, im letzten Augenblicke, überrascht er seine Geliebte bei dem Jäger Erik, der sie zurück zu halten sucht. Der Holländer glaubt, sie sei ihm untreu geworden, und die Verzweiflung kehrt

in seine Seele zurück; er schwingt sich auf sein Schiff und sagt dem Lande für immer Lebewohl. Aber Senta stürzt sich ihm nach in's Meer, um ihm zu folgen. Das unheilvolle Schiff geht unter; Senta stirbt mit dem Geliebten und die Liebe, die sie im Tode vereint, ist so gewaltig und heroisch, daß es uns als natürlich erscheint, wenn wir die Liebenden, von nun an unzertrennlich, sich in strahlender Glorie über die dunklen Fluthen erheben sehen, während das bewegte Orchester auf das Wüthen des Sturmes das Thema der Erlösung folgen läßt, angestimmt von Senta selbst.

Man sieht leicht das Ungewöhnliche und Unvollendete dieser Inscenirung. Der Heros ist so phantastisch gehalten, daß man Mühe hat, gleich auf den ersten Blick das echt Menschliche seiner Natur zu durchschauen. Der Uebergang von der wirklichen Welt zur Symbolik des Wunders ist zu brüsk. Was die Musik betrifft, so enthält sie noch keine Haupt-Neuerung. Mangel an Klarheit in der Anordnung des Orchesters; mitunter monotone Declamation, ein Schwanken zwischen Recitativ und Arie: das sind Mängel, die nicht zu verkennen sind. Das Neue dieser Musik liegt in ihrem Effect. Denn, wenn jemals die düstre Poesie des unversöhnlichen Oceans in furchtbarer Weise zur Darstellung kam, so geschah dies im ersten Act. Es ist als hörte man die Stimme des Styx, das ewige Grollen der Woge, die nicht ermüdet und nicht verzeiht. Und im Gegensatz hierzu, — welch' innerer Friede und welche Sanftmuth in dem Gesange der Senta, eine beständig von der Harfe begleitete Melodie, von unvergleichlicher Zartheit und Zuversicht, die uns auf der Stelle das Herz der Heldin entschleiert.

Dieser gewaltige Contrast zwischen dem vom Fluche getroffenen, verzweiflungsvollen Irrfahrer und der Liebe des jungen nach Aufopferung dürstenden Mädchens, die ihn dem Abgrunde entreißen will; — die magnetische Sympathie zwischen der Unermeßlichkeit des Unglücks bei dem Manne und der Unermeßlichkeit der Liebe

in dem Herzen der Frau; diese beiden Seelen, die sich anziehen, sich umschlingen und im Tode die höchste Glückseligkeit finden; darin besteht das ganze Drama. Bei den meisten Opern dient der Text nur als Vorwand für die Musik. Hier dagegen ist die Musik nur für das Drama da. Sich auf keine Abschweifungen einlassend, hält sie sich strenge an die Worte, accentuirt die hervorragenden Leidenschaften der Personen, giebt der Scene Färbung und vollendet das Gemälde. Nichts ist richtiger als dies! — Wenn das musikalische Drama consequent mit sich selbst sein will, so darf der Zauber der Musik nur dazu dienen, den Ausdruck des Spieles zu verstärken, die Handlung zu unterstützen, die Poesie zu beleben. Das war der Gedanke Gluck's. R. Wagner hat diesen Gedanken wieder aufgenommen und erweitert. Das Gespensterschiff ist der erste Schritt auf dieser Laufbahn. Er mußte zum Tannhäuser und Lohengrin kommen, nicht aus System, sondern durch die Kraft seines dramatischen Instinctes selbst.

II.

Diesmal ward die Ausdauer des Künstlers mit Erfolg gekrönt. Er erhielt gleichzeitig zwei glückliche Nachrichten: „Rienzi" war im Theater zu Dresden zugelassen worden und das „Geisterschiff" in Berlin. Er verließ Paris auf der Stelle, und begab sich nach Dresden. „Rienzi" hatte dort einen glänzenden Erfolg, der dem Componisten den Titel eines Hof-Capellmeisters einbrachte. Es war das ein eben so brillanter als unverhoffter Sieg. Mit einem Schlage war der junge Componist, der bis zu seinem 28. Jahre

unbekannt und isolirt geblieben war, berühmt geworden. Die neuen Freunde, welche ihm nun in Masse zuströmten, glaubten es jetzt mit einem gemachten Manne und einer gesicherten Existenz zu thun zu haben. Sie täuschten sich sehr. Der eigentliche Kampf sollte erst beginnen. Ja, wäre er damit einverstanden gewesen, auf gebahntem Wege, wie im „Rienzi", zu bleiben, er hätte sicher Schauspieler, Directoren, Musiker, das Publicum und die Kritik in Masse für sich gehabt. — Aber, dem Theater mit Ideen einer radicalen Reform kommen, — einen ganz neuen Geist in die Oper einführen wollen, — von den Sängern verlangen, gute Schauspieler zu sein und für ihre Rollen mehr als für ihre Bravour-Arien zu schwärmen, — dem Publicum zumuthen, sich mehr für das Ganze des Werkes als für Nebensachen zu interessiren, mehr für die Charaktere als für die erste Sängerin, für die Idee des Drama's selbst mehr als für's Ballet: das hieß sich mit aller Welt zugleich überwerfen; denn das hieß geradezu mit allen Vorurtheilen brechen; es hieß, sich an jener furchtbaren Göttin, welche man die „Mode" nennt, vergreifen und deren Tempel von Grund aus zerstören. Krieg mußte die Folge sein. Die ungünstige Aufnahme, welche „Der fliegende Holländer" in Berlin fand, würde einen weniger von dem Werthe seines Unternehmens überzeugten Künstler abgeschreckt haben; aber R. Wagner handelte weder aus Speculation noch aus System. Der Enthusiasmus, der ihn zu einem neuen Gegenstande hinzog, dictirte ihm auch die Form dazu. Man muß gestehen, er suchte nie den Beifall des Beifalles wegen, und wenn er auch mitunter sein Ideal mit zu viel Bitterkeit vertheidigte, so kann man doch nicht sagen, daß er es je verrathen habe.

Um diese Zeit componirte er ein Werk, in dem sich seine Manier schon in ihrer ganzen Kraft zu erkennen gab, wir meinen den „Tannhäuser". Es war nicht zufällig, daß er auf dieses sagenhafte Thema verfiel. Er hatte in der volksthümlichen Mythe das wahre Gebiet für sein musikalisches Drama gefunden und schritt nun

siegreich darin vor. Für Viele ist der in die Grotte der Venus*) gelockte Ritter-Poet nichts als ein, man weiß nicht weßhalb, wieder in's Leben gerufenes, mittelalterliches Phantom. Die Sache so beurtheilen, heißt nur ihre Hülle sehen. Für den aufmerksamen Zuschauer ist diese Persönlichkeit etwas ganz anderes als ein erster Tenor, der einige schöne Arien singt und in einer Cavatine Triumphe feiert. — Tannhäuser, der aus der Tiefe entnervender Wollust sich nach den Schmerzen und Freuden der reinen Liebe sehnt, der sich den Umschlingungen der Venus entzieht, um den Himmel in den Blicken der Elisabeth wieder zu finden; der glühende Poet, der die reine Jungfrau fesselt und entflammt, zu seinem Unglücke aber sich in dem Sängerkampfe verräth, indem er wider Willen, von der Leidenschaft hingerissen, die heidnische Göttin feiert; dieser Mann getheilt zwischen rasender Wollust und enthusiastischer Extase, der sollte nichts als die Ausschmückung einer den staubigen Seiten einer alten Chronik entnommenen Legende sein!? Nimmermehr! Unter dem mittelalterlichen Gewande des Ritters finden wir einen Mann, voller Leben, der mit jeder Fiber seines Wesens unserer Zeit angehört. Es ist das eine jener sprechenden, von der Einbildungskraft des Volkes geschaffenen, Physionomieen, verklärt durch den zwiefachen Zauber der Poesie und der Musik, die durch die Einfachheit und Großartigkeit ihrer Züge dazu bestimmt sind, einer der beredten und überall verstandenen Typen der Menschheit zu bleiben. Das gewaltig pulsirende Leben, welches Tannhäuser beseelt, strömt nicht weniger heiß durch die Adern der Venus und Elisabeth. Diese beiden Figuren stellen mit frappanter Energie zwei hervorstechende Seiten der weiblichen Natur dar: einerseits

---

*) In der christlichen Legende des Mittelalters ist die Göttin Holda (ein anderer Name für Freya) von der griechischen Göttin kaum zu unterscheiden. Nach der thüringischen Tradition lebte sie mit ihren Nymphen in dem Hörselberg, nahe bei Eisenach und suchte dort die Reisenden an sich zu locken. Wer sich hineinbegab, kehrte niemals wieder.

die wollüstige, teuflische Verlockung in Allem was sie Raffinirtes und Dämonisches hat, und andererseits die jungfräuliche Reinheit, die heroische Hingabe, die Liebe ohne Grenzen, die nur in der Aufopferung ihre Befriedigung findet.

Tannhäuser trägt diese beiden Arten der Liebe in seinem Herzen, diese beiden Welten, die er zu einer einzigen vereinen will — und dieser Kampf, bei dem er unterliegt, ist die Seele der Dichtung.

Große Charaktere in großen Zügen gezeichnet; gewaltige Situationen; das Interesse auf die Handlung selbst concentrirt; die Katastrophe nicht aus einer Intrigue, sondern aus dem Charakter des Heros selbst hervorgehend; endlich eine verführerische Poesie, deren volles Licht alle Gestalten überfluthet; das ist die Originalität dieser Oper, die schon auf den Namen eines musikalischen Drama's Anspruch machen kann.

Die Musik, wenn sie sich der Poesie unterordnet, erlangt dadurch, weit entfernt an Macht zu verlieren, eine neue Kraft der Ueberzeugung. Die Neuheit des Werkes besteht vor Allem in einer dramatischen Declamation, die eben so weit von dem banalen Recitativ als von der herkömmlichen Arie mit ihrem obligaten Ritornell und ihrer Finalcadenz entfernt ist. Die Componisten halten im Allgemeinen daran fest, die verschiedenen Entwicklungsgrade einer Scene in lyrischer Form durch eine Reihenfolge von Arien, Cavatinen und Duetten darzustellen. Der Liebhaber erklärt sich: erster Act; er wird von Rührung ergriffen: Romance; er geräth in Zorn: Bravour-Arie; er wird erhört: Duett.

Das bildet eben so viele von einander getrennte Stücke. Der Musiker stellt auf diese Weise nur die Culminationspunkte der Leidenschaft dar. Die Reihenfolge der dazwischenliegenden Gefühle, der ununterbrochene Fluß der Seele, welcher den Menschen zum Reden und Handeln treibt, wird dabei vernachlässigt. Daher oft wundervolle lyrische Effecte, aber im Ganzen wenig Einheit. R. Wagner im Gegen-

theil ist der Ueberzeugung, daß die mit der Poesie verbundene Musik eine Macht des Ausdrucks hat, die eben so mannigfach und eben so unendlich ist, wie der poetische Gedanke selbst. Etwas anderes, sagt er, ist der lyrische Gesang, bei dem die Seele auf sich selbst zurückgeht und in einem einzigen Gefühle sich wiegt, und etwas Anderes eine Scene auf dem Theater, wo mehrere Seelen im Kampfe sind und ohne Aufhören sich gegenseitig bestürmen. Er will also die Bewegung selbst zum Ausdruck bringen, das unwiderstehliche Vorwärtsschreiten der Gefühle und Leidenschaften von dem Augenblicke ihrer geheimnißvollen Entstehung an bis zu ihrer glänzendsten Offenbarung.

Daher die ununterbrochen fortlaufende Melodie, frei von jedem Zügel, aber je nach dem Grade der Erregung hervortretend und rhythmisch. Statt gegen Ende zur Ruhe und auf den Grundton zurückzukommen, entwickelt, entrollt und erweitert sie sich je nach dem Sinne der Worte. Mitunter zertrümmert sie in der Hitze des Dialogs. Bei jeder neuen Richtung der Ideen und Gefühle, die sich der Personen bemächtigt, stürzt sie sich in eine neue Tonart, schnell und frei, wie der Gedanke.*)

---

*) Hierin ist R. Wagner der treue Schüler und intelligente Nachfolger von Gluck. „Ich suchte", sagte Gluck, „die Musik auf ihre wahre Function zurückzuführen, nämlich zu derjenigen, der Poesie zur Hand zu gehen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse an den Situationen zu verstärken, ohne die Handlung durch überflüssige Ausschmückungen zu unterbrechen oder abzuschwächen. Ich glaubte, die Musik müßte für die Poesie dasselbe sein, was für eine correct und gut gehaltene Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und jenes harmonische Verhältniß von Licht und Schatten, wodurch die Figuren belebt werden, ohne daß ihre Umrisse darunter leiden."

Ist nun R. Wagner eine bloße Copie von Gluck? Seine Gegner haben nicht ermangelt, dies zu behaupten. Allein man braucht nur ein einziges seiner Stücke zu hören, um sich vom Gegentheile zu überzeugen. Durch sich selbst und seine eignen Anstrengungen gelangte er zum musikalischen Drama und ist viel weiter gegangen als sein Vorgänger. Nichts erinnert in seiner Musik an die melodischen und orchestralen Formen der Musik des Autors der Iphigenie. Er schließt sich ihm freilich dem so eben genannten Principe nach

Auf „Tannhäuser" folgte bald „Lohengrin". Hier erscheint das dramatische System des Autors in seiner ganzen Klarheit. Die Erhabenheit und Schönheit des Gedichtes tragen viel dazu bei. Hätte R. Wagner nichts als die Worte dieser noblen Tragödie geschrieben, so würde das hingereicht haben, ihm einen Platz unter den wahren Dichtern zu sichern. Während die deutsche Kritik Feuer und Flammen gegen die vorgeblichen musikalischen Haereseen des „Tannhäuser" spie, vertiefte sich der Autor, unbekümmert um diese Angriffe und ganz und gar bei seiner Idee, mit neuem Eifer in das Studium der altgermanischen Poesie. Mitten in diesem Chaos von Legenden und verstümmelten Traditionen fühlte er sich bisweilen wie vom Hauche einer jugendlicheren und gesunderen Menschheit neu belebt. Nur in dieser Welt konnte er sich Helden nach seinem Geschmack ausdenken, die um Vieles das gewöhnliche Maaß überschritten: Männer von gigantischen Leidenschaften, heroische Frauen, Seelen, die groß im Bösen oder erhaben im Guten waren. That er Unrecht, diese alterthümlichen Figuren, wie sie vom Nationalgeiste entworfen und durch den Cultus von Jahrhunderten geheiligt worden waren, wieder herauf zu beschwören? Die einseitigen Anhänger der historischen Oper tadeln ihn deßhalb; allein die Freunde der einfachen und kräftigen Tragödie werden ihm dafür Dank wissen. Er hätte nicht leicht anderswo pittoreskere Entwürfe, entschiedenere Charaktere, mit einem Wort, Gegenstände finden können, die für das musikalische

---

an, aber er weicht von ihm durch die Consequenzen ab, die er daraus gezogen hat. Um nur Eins anzuführen: Gluck behält das Recitativ und die Arie in ihrer strictен Form bei, Wagner dagegen macht sich von beiden frei und ersetzt sie durch die dramatische Melopoë (Gesangsprache), verstärkt und in Rhythmus gebracht durch eine charakteristische Harmonie. Daher dieser wesentliche Unterschied, daß bei Gluck die Arie es ist, welche ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, während bei Wagner die musikalische Einheit in der ganzen Scene besteht und diese selbst wieder nur einen Theil von der großen Gesammteinheit des Drama's ausmacht.

Drama günstiger gewesen wären. Der neue Typus, der ihn mit unwiderstehlicher Gewalt anzog, war der des Ritters mit dem Schwane. Wie der „Holländer", wie „Tannhäuser", so nahm auch der „Lohengrin" der Volks-Legende in seinen Gedanken eine ausdrucksvollere Gestalt an. Der Ritter des heiligen Gral erscheint als Abgesandter von den Höhen von Montsalvat, dem Tempel der Gerechtigkeit und Heiligkeit, wo sein Vater, Percival, herrscht. Er kommt, um Elsa, die Erbin des Thrones von Brabant, zu vertheidigen, die ungerechterweise des Brudermordes angeklagt worden ist. Trotz seiner fast göttlichen Natur nährt er eine glühende, irdische, Liebe in seiner Seele. Er brennt vor Verlangen, zu lieben und geliebt zu werden, einem Wesen, das ihn begreift, die unsagbaren Wonnen, die unendliche Traurigkeit mitzutheilen, die das Erbtheil seiner erhabenen Race sind. — Ein tiefer Zug, der sich in den Mythen aller Völker wiederfindet. — Der Heros, der Halb-Gott sucht die sterbliche und liebende Frau. Lohengrin nimmt sich der Sache Elsa's an und streckt deren Ankläger im Zweikampf des Gottesgerichtes zu Boden. König und Volk erkennen in diesem Siege das Urtheil Gottes an. Lohengrin, indem er Elsa rettet, bietet ihr zugleich seine Hand an; aber er verlangt von ihr ein unbedingtes Vertrauen und verbietet ihr, ihn je nach seinem Ursprunge oder Namen zu fragen, zweimal wiederholt er ihr dieses Verbot in gebieterischen, verhängnißvollen Worten:

„Elsa, soll ich Dein Gatte heißen,
Soll Land und Leut' ich schirmen Dir,
Soll nichts mich wieder von Dir reißen
Mußt Eines Du geloben mir:
Nie sollst Du mich befragen
Noch Wissen's Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt,
Noch wie mein Nam' und Art!"

Auf den ersten Blick hatte Lohengrin an die Unschuld Elsa's geglaubt; er will, daß sie auch an ihn ohne Vorbehalt und ohne

Beweise glaube. Er will seiner Selbst willen geliebt sein, will hingenommen werden ganz und gar in seinem Helden-Stolze, will begriffen werden von der Liebe und im Glauben, sowie er Elsa im Glauben und in der Liebe erkannte. Elsa, die eine Vorahnung von ihrem Retter hatte; die ihn liebte, ohne ihn zu kennen, verspricht Alles in der Aufwallung ihrer Dankbarkeit und Verehrung. Allein durch eine Reihe von Intriguen, die den zweiten Act ausfüllen, gelangen Graf Friedrich von Telramund und seine Gemahlin Ortrud, Elsa's Feinde, die sie vom Throne stoßen wollen um selbst zu regieren, dahin, den Zweifel in der reinen Seele Elsa's anzufachen. Nach furchtbaren inneren Kämpfen, getrieben durch eine unüberwindliche Angst und Furcht, stellt sie die verhängnißvolle Frage an Lohengrin in der Brautnacht selbst. Lohengrin, verletzt in seinem Stolze, enthüllt nun seine hohe Abkunft vor Elsa, dem Könige und dem versammelten Volke; er bekennt sich als den Ritter des heiligen Gral, dann geht er fort mit zerrissener Seele und in seiner Kraft gebrochen, denn er liebt noch immer Elsa; aber er bleibt seinem Stolze und dem Gesetze seines Ordens treu, welcher seinen Rittern nicht erlaubt, in der Welt zu bleiben, sobald das Geheimniß ihres Ursprungs entschleiert worden ist.

Lohengrin, eine weiche und zugleich herrische, eine sich hingebende und zugleich stolze Natur, ist der lebendige Ausdruck des exaltirten Heroismus: der in der Liebe den blindesten Glauben verlangt und in unversöhnlicher Weise jedes Band mit dem geliebten Wesen, beim ersten Zeichen des Zweifels, zerreißt. Es ist als büße er für seine übermenschliche Natur durch das Entsetzen, welches er einflößt; denn sein tragisches Geschick ist es, gerade von der Frau, die er anbetet und die allein im Stande ist, ihn zu begreifen und seine Seele der Freude zu erschließen, beargwohnt zu werden. Elsa, die leidenschaftlich in ihn verliebte Frau, verlangt, daß er sich ihr vollständig offenbare; und ihr Gatte, aus Uebermaaß von Stolz, verweigert ihr den Aufschluß. Sie hat einen Augenblick an ihn gezweifelt

und er sieht nicht, daß dieser Zweifel dem Uebermaaß der Liebe selbst entstammt. Die stolze Erhabenheit des Heros hindert ihn, die weibliche Seele in ihrer Zartheit und Tiefe zu verstehen; sonst würde er begriffen haben, daß sie die vollste Offenheit verlangen mußte. Daher der Abgrund, der sich zwischen Beiden auftut, und darin liegt zugleich die tragische Verwicklung der Dichtung.

Die Art der Anordnung ist sehr einfach. Die Begebenheiten concentriren sich in einige Hauptscenen; aber jede Scene bringt die Handlung weiter und jedes Wort trifft. Im musikalischen Drama kann die Dichtung nur eine Zeichnung sein; die Musik ist es, die ihr Farbe und Leben geben muß. Aber die Kraft und Kühnheit des Carton's läßt uns die Pracht und den Glanz des Gemäldes ahnen. Die Charaktere sind mit großer Geschicklichkeit gruppirt und mit äußerster Feinheit nüancirt. Friedrich von Telramund und Ortrude bilden mit Lohengrin und Elsa einen der entschiedensten Contraste. Das unheimliche, teuflische, durch Haß geeinte Paar läßt das Noble und Zarte des Heros und seiner Geliebten in ihrer fleckenlosen Reinheit hervortreten, wie zwei Engel des Lichtes neben zwei dem Abgrund der Hölle entstiegenen Wesen. Weder Ortrud noch Friedrich sind Verbrecher gewöhnlicher Art. Ortrud zumal, diese fanatische Heidin, ist eine selbstständige Schöpfung. Groß durch Kühnheit und Kaltblütigkeit, drängt sie in ihren marmornen Busen die ganze Hölle des Hasses und der Rache zurück, um sie desto gewaltiger im günstigen Augenblicke hervortreten zu lassen. Die Sicherheit, mit der sie das Gift des Zweifels in die Seele Elsa's träufelt, die perfiden Schmeicheleien, mit denen sie sie umgarnt, die erheuchelte Sanftmuth, mit der sie wie die Schlange in ihr reines Herz gleitet, zeigen die Schlechtigkeit eines Dämon. Der Zusammenstoß solcher Charaktere giebt zu eben so frappanten als unerwarteten Situationen Veranlassung; und die verhängnißvolle Scene des dritten Actes zwischen Lohengrin und Elsa, wo diese ihr Versprechen in dem Ungestüm einer

ungezügelten Liebe vergißt, ist von einer tragischen Schönheit, welche die Seele bis ins Innerste erschüttert.

In musikalischer Beziehung übertrifft diese Tragödie bei Weitem die des „Tannhäuser" an Klarheit und an Maaß. Die Einheit des Gedankens und der Ausdrucksweise ist so vollkommen, daß man sich fragt, ob die Worte für die Musik oder die Musik für die Worte gemacht sind. Es ist als wäre im höchsten Momente des dichterischen Schaffens das leidenschaftlich vibrirende Wort selbst zur Musik geworden. Der Gesang wird zum Versbau der Tragödie, der weit davon entfernt den Gang der Handlung zu hemmen, ihn nur um so mehr noch hervortreten läßt. Die Chöre sind hier nicht mehr schwerfällige, auf ein gegebenes Zeichen des Musikdirectors sich maschinenmäßig im Einklang bewegende Massen; es sind Individualitäten, es sind wahre Schauspieler. Der große Chor von acht Partieen, welcher der Ankunft Lohengrin's vorhergeht und sie begleitet, liefert dafür ein schönes Beispiel.

Elsa, ohne Vertheidiger, wird von ihren Feinden vor dem Könige und dem Volke angeklagt. Der Herold des Königs ruft zweimal den unbekannten Ritter auf, auf den sie hofft. — Niemand rührt sich in der Menge. Die rohen Krieger fangen schon an, an ihrer Unschuld zu zweifeln. Unter düstrem Schweigen lastet auf sie, wie ein unwiderruflicher Fluch, das unheimliche Motiv des Gottes-Gerichts. Elsa, außer sich, wirft sich auf die Kniee mit ihren Frauen im heißen Gebet. Da plötzlich leuchtet ihr Gesicht von himmlischer Freude auf; im selben Augenblicke erscheint in der Ferne ein Ritter, hochaufgerichtet in seiner Barke, gezogen von einem Schwane. Seine Rüstung strahlt im Sonnenglanze. Der wundersame Schwan durchschneidet die wogenden Fluthen. Bei diesem Anblick durchschauert es die Menge und der Chor beginnt, pianissimo, wie ein leises Flüstern. Zuerst sind es nur Ausrufe Einzelner, denen man die Ueberraschung der Einen,

den naiven Glauben der Anderen, das Entsetzen der Ungläubigen anhört. In dem Grade wie die Barke sich nähert, wird der Chor stärker; er steigt im wogenden Jubel, immerfort, immerfort bis daß er laut aufschallt bei der Ankunft des strahlenden Ritters und dann in unermeßlicher Freudenhymne voll religiösen Ergriffenseins dahinrauscht. Dieses immense Crescendo giebt uns eine Ahnung von jenem heiligen Entsetzen, das die Alten von der Tragödie verlangten, von jenem Gefühle, von dem der Mensch einer göttlichen Offenbarung gegenüber sich ergriffen fühlt.

Was die vorherrschenden Motive betrifft, die schon in „Tannhäuser" eine Haupt-Rolle spielen: so sind sie noch bezeichnender für „Lohengrin". Sie bilden die Einheit des musikalischen Gewebes. Durch eine eben so geistreiche als kühne Combination hat der Componist mittelst mehrerer Haupt-Tonsätze melodische Knoten geschlungen, deren harmonisches und biegsames Netz das ganze Drama umhüllt. Diese das Geheimniß der Oper offenbarenden Tonsätze haben einen eigenthümlichen Reiz. Sie sind alle so originell, daß man sie unter Tausenden wiedererkennt und daß man ihren geheimsten Einfluß und ihr leisestes Zittern in dem großen symphonischen Strome des Orchesters sofort empfindet.

Die bedeutendsten dieser Motive stellen in belebender Weise die großen moralischen Mächte, die Leidenschaften der Personen, das Grundgefühl ihrer Seele dar, aus dem so zu sagen ihr Charakter, ihr Verfahren und ihr ganzes Leben hervorgeht. So z. B. bildet das religiöse, im Präludium so wunderbar schön entwickelte Thema des heiligen Gral gleichsam den Goldgrund, von dem sich die heroische Gestalt des Lohengrin scharf abhebt. Sie bildet die ätherische Atmosphäre, die ihn umhüllt, die erhabene, stille Einsamkeit, von der er in die heißen Gegenden der irdischen Leidenschaften herabsteigt. Alle übrigen Motive, welche den Sohn des Parcival charakterisiren, haben mit diesem mystischen Tonsatze eine geheime Verwandtschaft. Nur selten ertönt diese Melodie wieder, gleichsam

um uns fühlen zu lassen, daß die göttlichen Gefühle nur mit flüchtigen Strahlen das Leben der Menschen erleuchten. Sie hört sich sanft und träumerisch wie aus der Ferne in der Form einer Vision schon in dem ersten Gesange der Elsa durch, als diese ihren Befreier erwartet und ein Vorgefühl von den unsagbaren Wonnen des heiligen Gral empfindet. Sie ist da noch sanfter und reiner als eine Alpen-Brise in der schwülen Gewitterluft der Ebene und durchströmt, wie ein Hauch aus einer anderen Welt, das flatternde Haupthaar der in der Schönheit ihrer Unschuld erscheinenden, angeklagten Jungfrau. Sie erscheint dann in langen Zwischenräumen jedesmal wieder, wenn Lohengrin auf seine heilige Mission hindeutet. Es sind die Violinen, welche diese Modulation spielen, welche voll von himmlischer Trunkenheit ist und mitunter über dem Ritter wie ein Chor unsichtbarer Engel schwebt. Am Schlusse endlich, wann Lohengrin seine Herkunft offenbart, wird sie plötzlich von den Trompeten in Angriff genommen, als ob der Tempel des heiligen Gral mit seinen Jaspis-Säulen und seinen unverwundbaren Heerschaaren in diesem Augenblicke sich in seinem ganzen blendenden Glanze enthüllte. Diesem himmlischen Gesange, der ohne Anstrengung, durch sein bloßes Erscheinen triumphirt, tritt das teuflische Motiv von Ortrude gegenüber, das gewöhnlich durch das Violoncell hervorgehoben wird. Dieser schleichende, perfide Tonsatz entsteigt wie eine Schlange den finstersten Tiefen der Seele. In dem Duo zwischen Ortrude und Friedrich rollt sie sich um den Unglücklichen und preßt ihn zusammen mit ihren Ringen. In dem Dialogue mit Elsa, als Ortrude ihr zu verstehen giebt, es wäre wohl möglich, daß Lohengrin nichts als ein Zauberer und Betrüger sei, rührt sie sich in den Niederungen des Orchesters. Bald wälzt sie sich mit klagenden Tönen dahin, bald richtet sie sich mit dem Zischen einer Schlange auf. Sie schleicht sich listig und ränkevoll in die unschuldige Seele Elsa's

und mengt ihr Gift mit deren Liebesträumen; aber vor dem unbesiegbaren Lohengrin scheut sie feige zurück.

Man ahnt das psychologische Interesse, das sich an die Entwickelungen, an die Umwandlungen, Verflechtungen und die eben so mannigfachen Reminiscenzen so charakteristischer Motive knüpft, Das sind keine kalten Symbole, keine blos mnemotechnischen Mittel, sondern wunderbar beredte Themata, die der Componist unaufhörlich, je nach den Bedürfnissen des Augenblicks und der Stärke der Leidenschaft, wechselt. Ihnen verdanken wir, daß man die geheimsten Impulse des Herzens schon wahrnimmt, bevor noch das Wort sie verräth. Man sagt, daß die Somnambulen in ihrem magnetischen Schlafe ganz unverhüllt die Seele derer vor sich sehen, die mit ihnen sprachen. Das Orchester R. Wagner's versetzt uns in einen ähnlichen Zustand; denn es läßt unsere Blicke in das Tiefstinnere der Menschen, die sich auf der Bühne bewegen. sich senken und macht uns durch seine unaufhörlichen Offenbarungen zu Mitwissern ihrer geheimsten Gefühle und ihrer verborgensten Pläne.

In „Lohengrin" hat sich die vollständige Verschmelzung des Dichters mit dem Musiker, welche der Künstler seit seiner Jugend erstrebte, endgültig vollzogen. Die daraus hervorgegangene glückliche Schöpfung hat, als ein Werk einer neuen durchaus originellen Art, bleibende Bedeutung. Von ihr datirt sich in der Geschichte der Musik eine Thatsache von großer Bedeutung, nämlich die endliche Befreiung von gewissen hergebrachten Formen und eine engere Verschmelzung von Sprache und Gesang. Wir haben hier nicht mehr eine Oper, wie man sie gewöhnlich hört, ein brillantes Mosaik von Märschen Chören, Trios, Septetten, sondern einen lebenden Organismus, dessen sämmtliche Theile einem gemeinsamen Keime entstammen, bei dem Alles durch die innere Nothwendigkeit, die in dem Gegenstande selbst liegt, seinen Halt, seine

Abstufung und seine Entwickelung findet, kurz, wir haben hier ein musikalisches Drama im strengsten Sinne des Wortes.

R. Wagner war auf diese Weise zu einer klaren Einsicht in das Wesen seines dramatischen Ideals gelangt, das sich durch seine allgemeine Structur der griechischen Tragödie nähert, aber nichts desto weniger, was Gefühl und Ideen betrifft, ganz modern ist. Mit diesem Ziele klar vor Augen, hörte er nicht auf, gerade darauf zu zuschreiten, unbekümmert um die Schwankungen der Kritik.

Was seine ferneren Lebensschicksale betrifft: so werde ich mich kurz fassen. Vor allem kam es darauf an, den instinctmäßigen, nothwendigen, logischen Entwicklungsgang seines Gedankens darzulegen. Die politischen Begebenheiten des Jahres 1849 führten eine große Veränderung in seinem Leben herbei. Er betheiligte sich sehr entschieden an der revolutionären Bewegung, indem er hoffte, daß die große social-demokratische Reform das Signal einer Wiedergeburt auch für alle Künste werden und zur Gründung eines großen National-Theaters Veranlassung geben werde. Die sächsische Republik ward, wie man weiß, durch preußische Truppen gestürzt. R. Wagner, als einer der Anstifter des Aufstandes geächtet, flüchtete nach der Schweiz. Dieses lange Exil ward für ihn eine Epoche des Nachdenkens, des Verzichtens auf unmittelbaren Erfolg und der Kräftigung seiner Ueberzeugungen als Künstler. Er beschloß, seine Ansichten über die Oper in einer Reihe ästhetischer Versuche auseinanderzusetzen. Daran gewöhnt, seinen Gedanken durch schöpferische Thaten Ausdruck zu verleihen, vertiefte er sich nur ungern in die Irrgänge der Theorie. Es war indeß nothwendig, daß er seinen Gesichtspunct feststellte und das musikalische Drama gegen eine Menge Mißverständnisse vertheidigte. Ueberdies war er genöthigt, von seiner Feder zu leben. Er warf sich also auf die Aesthetik mit dem ganzen Ungestüm eines Mannes, der mit seiner Idee eins ist. Diese Schriften, die ein wichtiges Kapitel

unter den Leistungen Wagner's ausmachen, bekunden eine tiefe Kenntniß der Musik und sind voll von originellen oft treffendrichtigen Bemerkungen über die Geschichte der Oper, sowie über das Wesen und die innigen Beziehungen der Künste zu einander. Es ist zu bedauern, daß er diesen Werken nicht eine weniger abstracte Form gegeben hat. Der Gedanke verliert sich darin bisweilen in so weite philosophische Formeln, daß man darin nichts Bestimmtes mehr wahrnimmt. Aber abgesehen von diesen Ausartungen und Zornausbrüchen einer leidenschaftlichen Polemik, findet man darin beredte Seiten, in denen man die Seelenschwingungen des von seiner Kunst ganz eingenommenen Künstlers fühlt, so wie die Sprache eines Mannes, der, was er denkt, durchlebt hat. Die bemerkenswerthesten seiner Schriften sind: „Die Kunst und die Revolution"; „Oper und Drama" und besonders „das Kunstwerk der Zukunft", welche letztere dem Autor so viel Feindschaft zu Wege brachte und eine heftigere und endlosere Polemik in's Leben rief als hundert Jahre früher die Zueignungsschrift zur „Alceste".

In dieser Schrift macht sich der Autor daran, zu beweisen, daß alle Künste sich im musikalischen Drama, so wie er dasselbe auffaßt, verschmelzen können. In der Oper dagegen, wie er mit vielem Scharfsinne zeigt, suchen sie einander den Rang abzulaufen, statt sich zu demselben Zwecke zu vereinen. Indem jede für sich auf eigene Rechnung glänzen will, sinnt sie auf Mittel, sich über die anderen zu erheben, und mitten in diesem egoistischen Kampfe tyranniiren sie sich gegenseitig um die Wette. Jede will es der anderen zuvorthun und die Aufmerksamkeit der Zuschauer für sich allein in Anspruch nehmen. Bald ist es der Gesang oder das bloße Vocalisiren, was auf Unkosten der Worte und mitunter selbst des gesunden Menschenverstandes vorherrscht; bald ist es das Orchester, das zur Unzeit einen Marsch spielt und einen Trupp von Choristen und Figuranten auf die Bühne wirft, man weiß nicht warum; bald ist es die Chore-

graphie, die von der Bühne Besitz nimmt; denn es bedarf eines Ballets. Was die Poesie anlangt: so wird sie, was sie kann. Sie muß sich von den übrigen Künsten Alles gefallen lassen; sie wird ohne Erbarmen gemißhandelt, in ein fabrikmäßig angefertigtes Libretto eingezwängt, zugeschnitten, verstümmelt, je nach der Laune des Musikers, des Decorateurs und der Sänger-Virtuosen. Daher denn eine Reihenfolge sich widersprechender Eindrücke, eine auffallende Ungleichförmigkeit, ein Bastard-Genre. Wie ganz anders würde es dagegen sein, fährt der Autor fort, wenn die Poesie, statt die demüthige Sclavin in der Oper zu sein, zur geistreichen Herrin würde; wenn sie, statt blos zur Aushülfe zu dienen, die Seele des Werkes würde; wenn die Handlung großartig und einfach wäre; wenn die Musik sich dem Drama unterordnete und sich damit begnügte, den Ausdruck der Gefühle zu verstärken und zu verschönern; wenn die äußere Ausstattung immer im Einklange mit den Leidenschaften stände, von denen die Personen ergriffen werden; wenn die Pantomime, statt uns unzeitige Ballete vorzuführen, nur dazu diente, den Gesten, den Stellungen und der natürlichen Gruppirung der Schauspieler die plastische Schönheit zu verleihen und uns eine Reihenfolge stets edler und stets neuer lebender Bilder vorzuführen; kurz: wenn die Künste als gemeinsamer Ausdruck derselben Inspiration nach einem und demselben Ziele strebten, nämlich nach der beredten Darstellung und poetischen Verklärung des Menschen und seiner Bestimmung. — Würden wir damit nicht erst ein wahres Kunstwerk haben, welches einen viel tieferen und harmonischeren Eindruck in der Seele zurück ließe? Das also, fügt der Autor zum Schlusse hinzu, wäre die lebendige und vollendete Form, nach welcher die Oper seit zwei Jahrhunderten hinstrebt; das wäre das Ideal, das man suchte, ohne es zu wissen und welches wir von jetzt an mit vollem Bewußtsein verfolgen müssen. Weit indeß entfernt, zu behaupten, Selbst schon dieses Ideal in seinen Werken erreicht zu haben, giebt

vielmehr R. Wagner zu, noch sehr weit von demselben entfernt zu sein. Er erklärt nur, dasselbe gesucht zu haben, und weil er eben glaubt, daß es möglich und nothwendig sei, so empfiehlt er es seinen Zeitgenossen als ein der kühnsten Anstrengungen würdiges Ziel. Die Kritiker indeß faßten es nicht so auf. Sie ließen alle Ideen des Autors außer Acht und hielten sich blos an den Titel der Schrift, aus dem sie sich eine Waffe gegen ihn machten. Ihnen nach, wäre Wagner der Musiker der Zukunft; weil er in der Gegenwart keinen Anklang finden könnte. Der schlechte Witz gefiel und machte die Runde durch Europa. Das ist der Ursprung dieser famosen „Zukunfts-Musik", eines Ausdruckes, den man mit Glück als Abschreckungsmittel benutzte. Gerade so wie im Jahre 1830 das Wort Romantik, so ward auch dieses Wort eine Injurie, deren man sich statt der Beweisführung bediente. Was diese so rasch mit ihrem Urtheil bei der Hand seienden Kritiker besonders frech machte, war der Umstand, daß die große Masse des Publikums mit diesem Urtheile einverstanden zu sein schien.

Die Opern R. Wagner's verbreiteten sich in Deutschland nur sehr langsam. Alle Theater- und Musikdirectoren traten ihnen mit Mißtrauen entgegen. So hatte denn auch der verbannte Autor schon alle Hoffnung auf Erfolg aufgegeben. Weniger indeß als jemals in der Stimmung, der Mode Concessionen zu machen, arbeitete er fort; weil er jenes Bedürfniß des Schaffens in sich fühlte, das bei den wahren Künstlern stärker ist als alle Enttäuschungen. In dieser Isolirung hatte er das große Glück, einen Vertheidiger zu finden, der mehr für seine Sache in Deutschland gethan hat als er selbst hätte thun können. Franz Liszt, damals Capellmeister in Weimar, hatte zufällig die Partitur von „Lohengrin" zu Gesichte bekommen und war leidenschaftlich für dieselbe eingenommen. Dieser uneigennützige, noble, feurige Enthusiasmus, den R. Wagner's Musik bei vielen hervorragenden Naturen erregte, ist nicht einer der geringsten Beweise für den Adel seiner

Werke. Man sah damals ein ganz ungewöhnliches Schauspiel: ein Capellmeister ließ ein Stück einstudiren ohne alle Rücksicht auf materielles Interesse und trotz aller Befürchtungen des Directors, aus reinem Künstlerbewußtsein und in der Ueberzeugung, daß durch seine eigne Begeisterung das Publikum mit fortgerissen werden und und die Schönheiten fühlen würde, von denen er selbst durchdrungen war. Liszt hatte den „Lohengrin" durch Inspiration begriffen. Er leitete die Repetitionen mit einem Feuer und einem Ungestüm, die noch immer denen, welche zugegen waren, unvergeßlich geblieben sind. Mehrere Monate lang verwandte er alle seine Energie darauf und theilte sein Feuer dem Orchester und den Schauspielern mit. Daher war denn auch die Aufführung wunderbar schön und der Erfolg glänzend. Das erste Mal, den 28. August 1850, am Geburtstage Goethe's, in Weimar aufgeführt, ward „Lohengrin" mit einem unerwarteten Enthusiasmus begrüßt, der an Wahnsinn gränzte. Hier war es nicht das Publicum, welches seine Laune den Meistern aufdrängte, sondern es waren die Meister, deren Kunst imponirte. Sollte es nicht immer so sein? — Wenn die Kunst entartet: so liegt der Fehler an den Künstlern? Wenn sie den Frivolitäten der Mode Zugeständnisse machen, so geschieht dies fast immer aus Feigheit. Man hat gut reden! Das Große und Wahre imponirt doch immer der Menge, vorausgesetzt natürlich, daß die Interpreten selbst aus ganzer Seele daran glauben.

Von diesem Tage an trugen die Werke R. Wagner's über den Widerstand des deutschen Publikums den Sieg davon. Seine Gegner griffen ihn freilich aufs Neue an: währenddeß aber machten „Tannhäuser" und „Lohengrin" die Runde durch Deutschland. Sie haben sich auf dem Repertoire aller großen Theater dieses Landes erhalten und eine allgemeine Popularität erlangt. Andrerseits ermuthigten die am meisten unabhängigen Schriftsteller den kühnen Neuerer, der sich zum Kämpen des musikalischen

Drama's d. h. des wahrhaft Dramatischen in der Oper gemacht hatte. Adolph Stahr war einer der Ersten, welche die Verdienste des Dichter-Componisten anerkannten; er verkündigte sie laut in seinem Werke „Weimar und Jena" 1852 mit jener Kühnheit der Initiative und jener hochherzigen Denkungsart, die ihn charakterisiren. Später erhielt Wagner die Zustimmung musikalischer Autoritäten wie Ambros, Marx und Brendel. Ausgezeichnete Musiker, wie Hans von Bülow und Joachim Raff gruppirten sich um ihn und die größten Künstler der lyrischen Bühne, wie Schnorr v. Karolsfeld und dessen Frau, wurden seine begeisterten Schüler.

Wir wollen nicht ausführlicher von „Tristan und Isolde" sprechen, die im Jahre 1865 in München aufgeführt und so treffend durch Schnorr nebst Frau dem Verständniß des Publikums zugänglich gemacht wurden; eben so wenig von den „Walküren" die noch nicht zur Darstellung gekommen sind. Nur das sei gesagt, daß sie in poetischer Beziehung noch höher als die vorhergehenden Werke stehen und daß in musikalischer Beziehung der Autor in ihnen seine Principien tapfer bis an's Ende durchgeführt hat. In seinem letzten Werke endlich hat R. Wagner sich einem neuen Genre zugewendet. Er verließ für diesmal das Terrain der Mythe und begab sich in das 16. Jahrhundert mitten in die Corporation der Meistersänger von Nürnberg. In diesem nationalen, pittoresken Rahmen hat er einen sehr originellen Gegenstand behandelt, der von großem Interesse für alle diejenigen ist, welche Verehrer einer freien und wahren Kunst sind. Die Idee, welche er in Handlung zu setzen versuchte, ist der Sieg des freischaffenden, poetischen Genie's über die Pedanterie der Schule.

So war im Ganzen genommen die Laufbahn dieses so oft angegriffenen und verschrieenen Mannes: — so erscheint der Zusammenhang seiner Werke im Gesammtüberblick. Wir haben hier ein kühnes Künstler-Genie, das sich schon früh von jeder Nachahmung frei machte und sich in absolut individueller Weise ent-

wickelte, indem es nur dem Gesetze seiner energischen Instincte folgte und durch die Kraft eines unersättlichen Verlangens seine Schöpfungen hervorbrachte. Exaltirter, verwegener, selbst übertriebener Idealist, aber gewaltig selbst in seinen Verirrungen, haben wir ihn sich emporschwingen gesehen im beständigen Kampfe mit seiner Umgebung; nicht begünstigt durch die geltenden Kunstprincipien, sondern durch sie gehemmt: nicht mit seiner Zeit, sondern trotz derselben. Er hat seiner Zeit nichts als das revolutionäre Fieber entnommen, das er auf die Künste übertrug, und den großen Musikern seiner Nation nichts als ihre in Betreff musikalischer Composition am weitesten vorgeschrittenen Ideen. Dichter und Musiker zugleich, ist er von der Zeit des Geisterschiffes an, durchaus originell. Von da an beherrscht ihn nur ein Gedanke, nämlich seinen Opern die Einheit, die Fülle und den Anstrich der großen Tragödie zu geben, und Werke zu schaffen, welche die Menge zu den edelsten Gefühlen und erhabensten Ideen hinreißen würden. Von diesem Verlangen durchdrungen bricht er mit der traditionellen Oper, schlägt den Weg des musikalischen Drama's ein und bemüht sich, in demselben Poesie und Musik gleichen Schritt halten zu lassen. Von nun an hält ihn nichts mehr auf: er setzt sich vollständig in Besitz seines Gebietes und erweitert dessen Grenzen von Werk zu Werk. Es bleibt uns nur noch übrig, diese neue Form der Oper an einem Beispiele zu beurtheilen, und wir wählen dazu das neueste, nämlich die „Meistersänger".

III.

Die Meistersänger haben in der Poesie des Mittelalters nur eine Rolle dritten Ranges gespielt; aber ihre Associationen im 15. und 16. Jahrhundert sind sehr bedeutungsvoll für die deutsche Kulturgeschichte. Nach jenen brillanten Ritter-Poeten (chevaliers-poètes) des 13. Jahrhunderts, die man Minnesänger nennt, und neben dem naiven Volksliede, das im 16. Jahrhundert so mächtig auftrat, waren die Bourgeois-Poeten der freien Städte die wahren Repräsentanten des scholastischen Pedantenthums. Ihr barockes Ritual, ihr barbarischer, unter dem Namen tabulatura bekannter Codex, ihre feierlichen Sitzungen, stellten ein höchst komisches Bild einer stationairen, exclusiven, engherzigen, jeder freien Inspiration feindseligen Schule dar, die aus der Poesie und dem Genie eine Zunft machte. Die berühmteste dieser Schulen bestand im 16. Jahrhundert in der blühenden Reichsstadt Nürnberg, zur Zeit Albrecht Dürers. R. Wagner der hinter den nationalen Typen stets das wahrhaft Menschliche sucht, entnahm diesem lächerlichen Zopfwesen den Stoff zu einer ernsten und wahrhaft dramatischen Komödie. Er dachte sich diesen Pedanten der Schule gegenüber einen wirklichen Dichter, einen Dichter voller Feuer und Jugend, der wie der Vogel auf den Zweigen singt, weil eine innere Stimme ihn dazu treibt: der keine andere Prosodie kennt als die eines edelmüthigen Herzens und keine andere Regel als seine stürmische, unumschränkte Inspiration. — Da haben wir also die Poesie, den Enthusiasmus, das Genie im Kampfe mit der Prosa und der Impotenz.

Dieser Kampf bildet die Grundlage dieses Drama's, in welchem das Noble, Schöne und Wahre durch seine Erscheinung allein schon den Sieg über das Kleinliche, Lächerliche und Falsche davon trägt. Diese schöne Idee ist mit einer solchen Mannigfaltigkeit poetischer Erfindungsgabe, solchem melodischen und instrumentellen Reichthum in Handlung gesetzt, daß dieses Drama dadurch zu einem Werke einzig in seiner Art wird.

Beim Aufgehen des Vorhanges stellt die Bühne die St. Catharinenkirche in Nürnberg dar. Das Hauptschiff verliert sich schräge nach links und läßt nur die letzten Bänke der Gläubigen sehen. Die Orgel braust und die Versammlung singt den letzten Vers eines Chorals, dessen volltönende Harmonie den sonoren Dom erfüllt. Wie bei allen lutherischen Gesängen ruht die schwere und gemessene Melodie nach jedem Vers einen Augenblick, um dann aufs Neue wieder anzuheben. Während dieser kurzen Pausen beginnt eine sehr beredte Pantomime zwischen zwei Personen. Ein junger Cavalier, reich in Sammt gekleidet, steht ganz vorne an einen Pfeiler gelehnt und hat seine Blicke auf ein junges Mädchen gerichtet, das in der letzten Reihe sitzt. Es scheint als wolle er ihr etwas sagen, in seiner aufgeregten Miene drückt sich eine dringende Bitte, ein, nur durch Ehrerbietung im Zaume gehaltenes, heißes Verlangen aus. Auf diese leidenschaftliche Bewegung antwortet sie verschämt und zögernd mit Blicken voll Unruhe aber voll Seele und Hingebung. Dann plötzlich senkt sie das Köpfchen, erröthet und nimmt den Gesang wieder auf. Der Schluß des Gottesdienstes unterbricht diesen stummen Dialog, den der ausdrucksvolle Gesang der Violoncelle uns auf das Wirksamste interpretirt. Die Kirchengänger brechen zum Fortgange auf. Das junge Mädchen von ihrer Amme begleitet, macht einige Schritte nach dem Ausgange hin. Da bahnt der Cavalier sich einen Weg durch die Menge, geht gerade auf sie zu und redet sie an. Der Cavalier, um es gleich anfangs zu sagen, ist Walther von Stolzing,

ein junger Edelmann aus Franken, der soeben in Nürnberg angekommen ist. Gastfreundschaftlich im Hause des Goldschmidts Pogner, eines der reichsten und angesehensten Meistersänger, aufgenommen, verliebt er sich in dessen Tochter leidenschaftlich, so daß er sie in der Kirche zu einem tête à tête aufsucht. Eva, zitternd vor Aufregung, von vornherein besiegt, weiß nicht, was sie sagen soll und sucht nach einem Vorwande, um in der Kirche einen Augenblick zurückzubleiben. Es giebt kein noch so naives Mädchen, das nicht durch die Liebe wunderbar verschlagen würde. Eva weiß recht gut, weshalb sie ihr Taschentuch auf ihrer Bank vergessen und ihr Armband unterwegs verloren hat. „Hole sie" ruft sie ihrer Kammerfrau zu und diese macht, daß sie fortkommt. Schnell beginnt nun ein Zwiegespräch. Walther bestürmt Eva mit Fragen:

„Dies eine Wort, ihr sagt mir's nicht?
„Die Sylbe, die mein Urtheil spricht?
„Ja oder Nein! — ein flücht'ger Laut:
„Mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut!"

Was muß er hören! Ihr Vater hat sie demjenigen Meistersänger versprochen, der morgen von der Corporation gekrönt werden wird. „Und die Braut, wen wird die wählen?" — „Euch oder Keinen!" ruft, sich vergessend, Eva. Magdalena, die weise Amme, hat gut mit wichtiger Miene und mütterlicher Obhut dazwischen treten. Das Wort ist einmal gesprochen, es klingt Walter in den Ohren, es brennt ihn im Herzen. Die Liebenden geben sich ein Rendezvous für den Abend. Walter hofft in der That, den Preis zu gewinnen und ruft mit freurigem Entzücken:

Heut' Abend, gewiß! —
Was ich will wagen, wie könnt' ich's sagen?
Neu ist mein Herz, neu mein Sinn,
Neu ist mir Alles, was ich beginn'.
Eines nur weiß ich,
Eines begreif ich:
Mit allen Sinnen
Euch zu gewinnen!

Ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,
Gilt es als Meister Euch zu ersingen.
Für Euch gut und Blut!
Für Euch
Dichters heil'ger Muth!

Die liebeathmende, fragende, ungeduldige Melodie, die in den kurzen Fragen Walther's zu zögern und ihre Kräfte zu versuchen schien, schwingt sich mit dem jugendlichen Schwure auf, ergeht sich in Klängen voll ritterlichen Stolzes und endet in den kühnen Formen einer lautschallenden Arie, mit welcher diese erste Scene lebhaft schließt.

Eva entfernt sich, fortgezogen von Magdalene, und Walther bleibt allein mit David zurück. Das ist der Lehrling des berühmten Hans Sachs, des Schuhmacher-Poeten. Beim Fortgange hat Magdalena diesen hübschen, immer hüpfenden, und leise vor sich hin singenden Burschen, der sie gerne hat, gebeten, Walther'n die Geheimnisse der Schule zu lehren; denn um Eva zu bekommen, handelt es sich darum, um jeden Preis Meister zu werden. „Gleich Meister? Oho! viel Muth!" sagt der Lehrling, indem er den Ritter mit Blicken vom Kopf bis zu den Füßen mißt. Er kennt die Schwierigkeiten des Metier und zählt sie mit naivem Stolze her.

Währenddeß sind andere Lehrlinge in die Kirche eingetreten, wo eine feierliche Sitzung der Meistersänger abgehalten werden soll.*) Unter schlechten Witzen auf ihren Collegen David, der dem Cavalier gegenüber den Gelehrten spielt, schleppen sie die Bänke für die Meister, sowie den hohen Sessel für den Sänger herbei und errichten im Hintergrunde der Bühne eine schwarz verhängte Estrade „Gemerk" genannt. In diesem Käfig von schlechter Vorbedeutung schließt sich, nach bestehendem Brauche, der

*) Im 16. Jahrhundert hatten diese feierlichen Sitzungen in der That in der St. Catharinenkirche in Nürnberg Statt. Wir wissen dies durch den Geschichtsschreiber der Meistersänger, Wagenseil.

s. g. Merker, d. h. der zum Kritiker bestimmte Meistersänger ein, der erbarmungslos jeden Fehler des auf seiner Armensünderbank vor Angst schwitzenden Sängers auf eine schwarze Tafel anmerkt. Das wissen die Lehrlinge recht gut und machen sich daher um die Wette über den unbesorgten Cavalier, diesen naiven Eindringling, lustig, der mit geschlossenen Füßen alle Schwierigkeiten überspringen und in einem Nu Meister werden zu können glaubt. Nach gethaner Arbeit tanzen die Lehrlinge die Runde um die Tribüne und schleudern dem mehr und mehr sich unbehaglich fühlenden Cavalier den folgenden Refrain in's Gesicht, dessen Tact mit dem des spöttischen Tanzes zusammenfällt;

„Das Blumenkränzlein aus Seiden fein
Wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

Es liegt eine gaminartige Ausgelassenheit in diesem Gesange dessen letzte Note wie eine sprühende Rakete auffährt. Aber das Eintreten der ernsten Meister macht diesen Possen schnell ein Ende. Da die Zunftversammlung vollständig ist, so stellt Pogner seinen Schützling Walther von Stolzing vor. Ein Murmeln des Erstaunens geht durch die gelehrte Gesellschaft. „Wie! ein Cavalier in der Zunft ehrbarer Bürger, so was ist noch nicht dagewesen. Das ist ja eine unpassende Neuerung, eine gefährliche Umsturz-Idee. Und dazu noch gleich das erste Mal um den Meistergrad anhalten, welch' jugendliche Anmaßung! welch' junkerliche Frechheit!"

Wollte sich ein unbekannter Schriftsteller aus der Provinz mit der Feder hinterm Ohr der französischen Akademie vorstellen, er würde sicher keine größere Verwunderung hervorrufen, als der junge Herr von Stolzing durch sein kühnes Eintreten in die Zunftversammlung der Meistersänger von Nürnberg. Es bedarf der ganzen Beredsamkeit seines Protectors und der ganzen Autorität des alten, tapferen Poeten Hans Sachs, der sich den Teufel an Formalitäten kehrt und in diesem Unbekannten eine neue Kraft wittert, um auch nur die Zulassung zur Prüfung durchzusetzen.

Der Vorsitzende Kothner, steif wie ein Foliant, barsch wie ein Untersuchungsrichter, das leibhaftige Bild des stupiden Dogmatismus, erhebt sich und schreitet zum Verhör: „Wer ist Euer Meister? In welcher Schule habt Ihr den Gesang gelernt?“ —

Da plötzlich werden in der Seele Walther's die holden Jugendbilder wieder wach. Er sieht, wie im Traum, das alte Stammschloß seiner Ahnen wieder, wo er seine erste Jugendzeit in hehrer Einsamkeit, in süßen Träumen und tiefem Sinnen einst verlebte. Alles das läßt uns die Musik dunkel durchfühlen in einem Präludium von unendlicher Zartheit. Diese Musik, in der die träumerischen Klänge des Horns mit den lieblichen Seufzern der Violine sich mengen, ist von solchem Zauber, daß sie uns vergessen macht, wo wir sind. Wir glauben uns plötzlich in eine weite Waldung hundertjähriger Buchen versetzt, wo die Sonne ihre lichten Streifen durch das Laub wirft, das in leisem Frühlingshauche rauscht. — Walther ist einen Augenblick wie versunken in diese Erinnerungen; dann sammelt er sich und sein Sinnen nimmt Gestalt an in einem Liede von langsamer, reizender Melodie:

„Am stillen Herd in Winterszeit,
Wenn Burg und Hof mir eingeschnei't,
Wie einst der Lenz so lieblich lacht',
Und wie er bald wohl neu erwacht',
Ein altes Buch, vom Ahn' vermacht,
Gab das mir oft zu lesen:
Herr Walther von der Vogelweid',*)
Der ist mein Meister gewesen.

*) Walther von der Vogelweide war der größte deutsche Lyriker im Mittelalter. Er lebte als fahrender Minnesänger unter Friedrich II., dem Hohenstaufen. Im 16. Jahrhundert hatte er noch nichts von seinem Renommé eingebüßt. Im 17. und 18. fiel er in Vergessenheit. In unsern Tagen wieder hervorgesucht, ist er berühmter als je. Man hat ihn in das moderne Deutsch übersetzt und große Musiker, wie Schumann, haben die Lieder wieder componirt, die er vor 600 Jahren mit seiner so einfachen Harfe begleitete.

Wann dann die Flur vom Frost befreit.
Und wiederkehrt die Sommerszeit,
Was einst in langer Winternacht
Das alte Buch mir kund gemacht.
Das schallte laut in Waldespracht,
Das hört' ich hell erklingen:
Im Wald dort auf der Vogelweid',
Da lernt' ich auch das Singen.
Was Winternacht,
Was Waldespracht,
Was Buch und Hain mich wiesen;
Was Dichter-Sanges Wundermacht
Mir heimlich wollt' erschließen;
Was Rosses Schritt
Beim Waffenritt,
Was Reihentanz
Bei heit'rem Schanz
Mir sinnend gab zu lauschen:
Gilt es des Lebens höchsten Preis
Um Sang mir einzutauschen,
Zu eig'nem Wort und eig'ner Weis'
Will einig mir es fließen,
Als Meistersang, ob den ich weiß,
Euch Meistern sich ergießen.

Es ist so viel Selbstvertrauen in seiner Haltung, so viel heldenmüthiger Stolz in seinen Worten, daß alle Welt ihm aufmerksam zuhört. Aber zunächst muß nun der Merker, der gefürchtete Kritiker, seinen Platz auf der Tribüne einnehmen. Der Zufall will, daß dieser gerade der Hauptpedant der ganzen Zunft und, was noch schlimmer, ein Bewerber um Eva's Hand ist. Schon lange sitzt er wie auf Kohlen auf seiner Bank und fühlt seine Galle sich regen gegen den Cavalier, in welchem er einen Nebenbuhler wittert. Meister Beckmesser, Gerichtschreiber der Stadt, ein Hagestolz von 50 Jahren, der sich nach einem schönen Brautschatz umsieht, hält sich für den schönsten Junggesellen und den unwiderstehlichsten Sänger Nürnberg's. Sein Haupttalent besteht darin, Andere zu kritisiren. In der Ausübung dieser Amtsverrichtung findet er sein köstlichstes Vergnügen. Er ist in der Tabulatur so

bewandert, daß kein einziger Fehler ihm entgeht; er zittert vor Behagen bei jedem zunftwidrigem Reime und hüpft vor Freude bei jeder falschen Note. Für ihn ist jeder Sängernovize ein Pfuscher, so wie für gewisse Richter jeder Angeklagte schuldig ist. Ist dieser Novize nun gar ein Nebenbuhler, dann wird die Kritik zur höchsten Wollust. Er geht auf Walther zu mit wichtigthuender Miene, verbeugt sich mit affectirter Höflichkeit und sagt im höhnenden Tone: „Sieben Fehler will ich Ihnen erlauben und sie da hinten mit der Kreide anmerken. Machen Sie aber noch mehr als sieben, dann sind Sie verloren, Herr Cavalier!" Dann steigt er auf die Estrade und verschwindet hinter dem Vorhange. Walther setzt sich mit offenbarem Mißbehagen auf den fatalen Stuhl, der in Form eines Katheders den Meistern gegenüber aufgestellt ist. „Der Sänger sitzt!" ruft Kothner mit seiner Baßstimme, und Beckmesser fügt dann ganz hinten aus seinem Verstecke im Fisteltone die übliche Formel hinzu: „Fanget an!" So aufgefordert, sammelt sich der Poet einen Augenblick; dann wie von plötzlicher Inspiration ergriffen, erhebt er sich in seiner ganzen Höhe; er nimmt das letzte Wort wie einen ihm hingeworfenen Fehdehandschuh auf und benutzt es als Thema einer enthusiastischen Hymne auf den Frühling:

Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald;
Daß laut es ihn durchhallt;
Und wie in fern'ren Wellen
Der Hall von dannen flieht,
Von weither naht ein Schwellen,
Das mächtig näher zieht;
Es schwillt und schallt,
Es tönt der Wald
Von holder Stimmen Gemenge
Nun laut und hell
Schon nah' zur Stell'
Wie wächst der Schwall!
Wie Glockenhall
Ertos't des Jubels Gedränge!

Der Wald
Wie bald
Antwortet' er dem Ruf,
Der neu ihm Leben schuf,
Stimmte an
Das süße Lenzeslied! —

Während dieser ungestümen Improvisation wird auf der Tribüne des Kritikers ein ungeduldiges Murren laut; man hört heftig mit der Kreide auf die schwarze Tafel kratzen. Walther selbst bemerkt es. Er unterbricht sich und wendet sich indignirt nach rückwärts. Die Harfe des Orchesters stimmt dem entsprechend ein schnelles, aufbrausendes Harpeggio an, das wie der Blitz auffährt und mit einem Accord voll stolzer Verachtung endet.

Walther, zu voll von Enthusiasmus, um sich aus der Fassung bringen zu lassen, ergreift die Gelegenheit im Fluge und halb gegen den unfähigen Kritiker gewendet fährt er fort:

„In einer Dornenhecken,
Von Neid und Gram verzehrt,
Mußt' er sich da verstecken.
Der Winter, Grimm-bewehrt:
Von dürrem Laub umrauscht
Er lauert da und lauscht,
Wie er das frohe Singen
Zu Schaden könnte bringen. —
(Unmuthig vom Stuhl aufstehend)
Doch: Fanget an!
So rief es mir in die Brust
Als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief sich regen,
Als weckt es mich aus dem Traum;
Mein Herz mit bebenden Schlägen
Erfüllte des Busens Raum:
Das Blut, es wallt
Mit Allgewalt,
Geschwellt von neuem Gefühle;
Aus warmer Nacht
Mit Uebermacht
Schwillt mir zum Meer
Der Seufzer Heer
In wildem Wonnegefühle;

Die Brust
Mit Lust
Antwortet sie dem Ruf
Der neu ihr Leben schuf;
Stimmt nun an
Das hehre Liebeslied!

Die Melodie dieses dithyrambischen Gesanges ist von majestätischem Aufschwunge, trunken von Licht, Duft und Leben, steigt sie und schwebt von Zone zu Zone in den blauen Himmel, getragen von einer Begleitung mit vollem Orchester, in dem die tausend Stimmen des Waldes nachhallen und sich in eine jauchzende Symphonie auflösen.

Der Merker hat die Geduld verloren; er springt aus seinem Verstecke hervor und schwingt seine vollgekritzelte, schwarze Tafel in der Luft herum „die Tafel ist voll" schreit er, „kein Platz mehr darauf!" Walter will fortfahren. Vergeblich! die Versammlung erhebt sich im Tumulte. Die Meister umringen den Gerichtsschreiber, der ihnen alle Verstöße seines Nebenbuhlers gegen die Tabulatur auseinandersetzt. „Weder Absatz noch Coloratur und keine Spur von Melodie!" ruft triumphirend der Kritiker. Alle stimmen dem bei. Die Gesang-Probe Walther's wird für absurd, toll, unbegreiflich erklärt. Nur Einer sieht den kühnen Improvisator mit Erstaunen und Verwunderung an. Das ist der alte Hans Sachs, der Lieblings-Dichter Nürnberg's, ein wahrer Dichter in seiner Art, weit erhaben über die Vorurtheile der Zunft. Er übernimmt laut die Vertheidigung des Cavaliers; er beschwört ihn, was auch kommen möge, den Pedanten, die ihn nicht anhören wollen, zum Trotz, zu Ende zu singen. Walther auf seinem Catheder hochaufgerichtet, vollendet seine Hymne mitten unter den Protesten und dem Lärm

Dieses Finale des ersten Aktes ist von gewaltigem Effect. Der kühne Gesang Walther's beherrscht den Tumult der Meister um die ganze Höhe, um die der Enthusiasmus das Unvermögen

überragt. Er feiert den Vogel mit glänzendem Gefieder, der seinen Flug mitten durch einen Schwarm von Nacht-Eulen, hoch über sie hinaus in die Ruhe der azurnen Bläue nimmt um von da durch freie Räume seinen Heimath-Bergen zuzuschweben. Dieser Adler das ist er Selbst, das ist sein Gesang, seine stolze Melodie, die in dieser dritten Strophe die ganze Macht ihrer Flugkraft entfaltete.

„Ade, Ihr Meister, für immer!" ruft mit Verachtung Walther, indem er seinen Sitz verläßt und eiligst fortgeht. Der Tumult der, entrüsteten Meister ist auf's Höchste gestiegen. Mitten in diesem Tumult ist Hans Sachs dem Gesange des Cavaliers mit wachsendem Interesse gefolgt. „Ha, welch ein Muth!" ruft er aus, „welche Begeisterungsgluth! So schweigt doch, Ihr Meister, und hört! Hört, wenn Sachs Euch beschwört. Der da hat das Herz auf dem rechten Fleck, das ist ein Ritter und Dichter-Reck'!" — Verlorene Müh! — Das Verdict wird gesprochen. Alle drängen pêle-mêle dem Ausgange zu, und, die allgemeine Confusion benutzend, fangen die Lehrburschen ihre ausgelassene Ronde um die Tribüne wieder an und wiederholen unter Capriolen den Refrain:

„Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
Wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

Der zweite Act versetzt uns mitten in die pittoreske Stadt Nürnberg. Wir sehen eine enge Gasse vor uns, deren Eckhäuser das Vordere der Bühne begrenzen. Das zur Linken ist die bescheidene Wohnung des Schuhmachers Hans Sachs. Ein dichtbelaubter Flieder schmiegt sich an die friedliche Wohnung und umrahmt die kleinen Fensterscheiben mit seinen duftenden Blüthen. Zur Rechten liegt das imposante Wohnhaus des Goldschmidt Pogner, beschattet von einer schönen Linde, verziert mit einem vertieften Eingangsthore mit Steinsitzen in den Nischen. Zwei Reihen von Spitzdächern verlieren sich in die Ferne mit ihren luftigen Giebeln

und graciösen Spitzen. Und über der summenden Stadt liegt der klare Himmel in dem letzten Schimmer einer Sommerabend-Beleuchtung.

Die Feierstunde hat geschlagen; die Lehrburschen verlassen ihre Arbeit, hüpfend vor Freude mit dem Rufe: „Morgen ist Johannistag! Blumen und Bänder so viel man mag! — Johannistag, Johannistag! Da freit ein Jeder wie er mag. Der Meister freit, der Bursche freit, da giebt's Geschlamb' und Geschlumbser. Der Alte freit die junge Maid, der Bursche die alte Jungfer! Juchhei, Juchhei, Johannistag!"

Bald bricht die Nacht an; Alles zerstreut sich. Die Straßen werden leer. Hans Sachs*) öffnet die kleine Thür seiner Werk-

---

*) Hans Sachs, geb. 1494, gest. 1576, der populärste Dichter Deutschlands im 16. Jahrhundert, war einer der kernigen, originellen Typen dieser an charaktervollen Männern so fruchtbaren Epoche. Er hat nicht aufgehört, im Andenken des Volkes fortzuleben und man zeigt noch seine Wohnung in Nürnberg. Dieser Schuhmacher hatte Alles, was man zu seiner Zeit im Deutschen lesen konnte, gelesen. Biblische- und Profangeschichte, griechische und römische Mythologie, die Legende von Arthur und Karl dem Großen, er kannte Alles. Zu seinen Freunden zählte er Pirkheimer, Albrecht Dürer und Luther, den er die Wittenberger Nachtigall nannte. Unermüdlich im Reimen, ein joviater, herzlicher Erzähler, Dichter in seinen Mußestunden, schrieb er eine unzählige Menge von Possen, Tragödien, Gedichten, Hymnen, die mehrere Foliobände füllen. Er zeichnete sich in der volksthümlichen Erzählung aus. Goethe hat ihn bisweilen nachgeahmt und ihm ein Denkmal in „Hans Sachsen's poetischer Sendung" errichtet. Der berühmte Sohn des Frankfurter Patriciers begrüßt als einer seiner geistigen Vorfahren den armen, lustigen Schuhmacher von Nürnberg. Nachdem er die Werkstatt des Handwerkers geschildert, wo ihm die Muse „heilig anzuschauen, wie ein Bild unserer lieben Frauen auf einer Wolke Saum" erscheint, ruft er aus:

„Wie er so heimlich glücklich lebt!
Da droben in den Wolken schwebt
Ein Eichkranz, ewig jung belaubt,
Den setzt die Nachwelt ihm auf's Haupt,
Im Froschpfuhl all das Volk verbannt
Das seinen Meister je verkannt!"

Goethe's Prophezeihung verwirklicht sich mehr und mehr. Das schönste Monument, welches je zum Ruhme des Nürnberger Poeten errichtet worden, ist das Drama R. Wagner's.

statt, zündet seine Lampe an, setzt sich auf seinen Schemel und fängt an zu arbeiten.

Aber der Abend ist so schön, die Ruhe so tief, der Duft des Flieders so berauschend; mit der Arbeit will's nicht fort. Er legt seinen Hammer nieder und fängt an zu träumen. Walther's Gesang tönt ihm noch immer in den Ohren und verfolgt ihn in seltsamer Weise. „Ich fühle es und kann es nicht begreifen; ich kann es nicht behalten und auch nicht vergessen; ich will es fassen und es fehlt mir das Maaß; wie soll ich fassen, was unendlich ist? Diese Klänge schienen mir so bekannt und doch so neu, neu wie der Vogelgesang im schönen Mai." — Er sucht, er sinnt nach, — er sucht nochmals; er kann's nicht finden. Währenddeß senden die Hoboe und das Horn einander die melodiöseste, ergreifendste Stelle aus Walther's Probegesang zu. — Wodurch denn hat er ihn so mächtig ergriffen? Wo kam er her? Aus welcher Welt voll Kraft und Jugend? Die Hymne auf den Frühling hat ein mächtiges Echo gefunden in der naiven Seele des alten Poeten; es ist, als hätte sie ihn zu neuem Schaffen erweckt, wie der Gesang der Nachtigall in ihrer waldigen Umgebung tausend leidenschaftliche Echos wachruft.

Die Melodie, welche diesen Monolog begleitet, ist von einschmeichelndem Zauber. Das sanfte Vibriren der Violine, die dahinscheidenden Töne der Flöte, die langgedehnten Rufe der Hörner ohne Antwort, — diese seltsamen Harmonieen, die den bezaubernden Motiven Walter's zur Grundlage dienen, weihen uns allmählich in diese innere Arbeit, dieses geheimnißvolle Keimen der Gedanken, diesen neuen Frühling ein, der in dem Kopfe des alten Meisters summt.

Eine unerwartete, reizende Visite reißt ihn aus seinen Träumen. Eva hat sich aus dem väterlichen Hause geschlichen, läuft auf den Zehen über die Straße und naht sich heimlich und leicht wie ein Reh der Wohnung des Schuhmachers. Sie ist heftig auf-

geregt. — Hat Walther die Prüfung siegreich bestanden? Darf er morgen sich um den Preis mitbewerben? Das ist es, was sie herführt. Sachs, angenehm überrascht durch den liebenswürdigen Besuch, steht auf und neigt sich, auf die Fensterbank gestützt, dem draußen wartenden jungen Mädchen entgegen.

Der blühende Flieder umrahmt dieses Bild, der Mond beleuchtet es. Es ist eine wahre Idylle, diese Scene. —

Eva: Gut'n Abend, Meister! Noch so fleißig?

Sachs: Ei Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät? Und doch ich weiß, weshalb Du kommst. Die neuen Schuh', nicht wahr?

Eva: Schlecht gerathen, ich hab' sie noch nicht einmal anprobirt; sie sind so schön, so reich geziert, daß ich sie noch nicht an die Füße mir getraut.

Sachs: Doch sollst sie morgen tragen als Braut?

Eva (hat sich dicht bei Sachs auf den Steinsitz gesetzt): Wer wäre denn der Bräutigam?

Sachs: Weiß ich das?

Eva: Wie wißt denn Ihr, ob ich Braut?

Sachs: Ei was! Das weiß die Stadt.

Eva: Ja, weiß es die Stadt; Freund Sachs gute Gewähr dann hat. Ich dacht', er wüßte mehr.

Sachs: Was sollt' ich wissen?

Eva: Ei seht doch! Werd' ich's ihm sagen müssen? Ich bin wohl recht dumm?

Sachs: Das sag' ich nicht.

Eva: Dann wär't Ihr wohl klug?

Sachs: Das weiß ich nicht.

Eva: Ihr wißt Nichts? Ihr sagt Nichts? — Ei, Freund Sachs, jetzt merk' ich wahrlich, Pech ist kein Wachs. Ich hätt' Euch für feiner gehalten.

Sachs: Kind! Beid', Wachs und Pech vertraut mir sind. Mit Wachs streich' ich die Seidenfäden, damit ich die zierlichen

Schuh Dir gefaßt; heut faß' ich die Schuh mit dicht'ren Dräthen, das gilt's mit Pech für den derben Gast.

Eva: Wer ist denn der? Wohl was rechts?

Sachs: Das mein' ich! Ein Meister, stolz auf Freiers Fuß, denkt morgen zu siegen ganz allein. Herrn Beckmesser's Schuh ich richten muß.

Eva: So nehmt nur tüchtig Pech dazu: da kleb' er d'rin und laß' mir Ruh'!

Sachs: Er hofft, Dich sicher zu ersingen.

Eva: Wieso denn Der?

Sachs: Ein Junggesell': 's giebt deren wenig dort zur Stell'.

Eva: Könnt's einem Wittwer nicht gelingen?

Sachs: Mein Kind, der wär' zu alt für Dich.

Eva: Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunst; wer sie versteht, der werb' um mich!

Sachs: Lieb' Evchen! Machst mir blauen Dunst?

Eva: Nicht ich! Ihr seid's; Ihr macht mir Flausen! Gesteht nur, daß Ihr wandelbar; Gott weiß, wer jetzt Euch am Herzen mag hausen! Glaubt' ich mich doch drin so manches Jahr.

Man sieht, die ganze kindliche Coquetterie, die ganze einschmeichelnde Anmuth Eva's scheitert an der väterlichen Malice des Schuhmachers. Es gelingt ihr indeß, das Gespräch auf die Sitzung in der Sängerschule zu leiten. Sachs läßt wie zufällig das Wort „Freiung" (Meldung) fallen.

Eva zittert und ruft naiv: Ja Sachs! Das hättet Ihr gleich soll'n sagen! plagt' Euch dann nicht mit unnützen Fragen. — Nun sagt! wer war's, der Freiung begehrt?

Sachs: Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.

Eva: Ein Junker? Mein, sagt, und ward er gefreit?

Sachs: Nichts da, mein Kind! 's gab gar viel Streit.

Eva: So sagt! Erzählt, wie ging es zu? Macht's Euch Sorg', wie ließ mir es Ruh'? — So bestand er übel und hat verthan?

Sachs: Ohne Gnad' versang der Herr Rittersmann.

Magdalene (kommt zum Hause heraus und ruft leise): Bst! Evchen! Bst!

Eva: Ohne Gnade? Wie? Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'? Sang er so schlecht, so fehlervoll, daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?

Sachs: Mein Kind, für den ist Alles verloren, und Meister wird der in keinem Land; denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Magdalene (näher): Der Vater verlangt.

Eva: So sagt mir noch an, ob keinen der Meister zum Freund er gewann?

Sachs: Das wär' nicht übel! Freund ihm sein! Ihm, vor dem All' sich fühlten so klein! Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen, mag er durch die Welt sich raufen: Was wir erlernt mit Noth und Müh', dabei laßt uns in Ruh' verschnaufen! Hier renn' er nichts uns über'n Haufen: sein Glück ihm anderswo erblüh'!

Eva (erhebt sich heftig): Ja, anderswo soll's ihm erblüh'n, als bei Euch garst'gen, neid'schen Mannsen, wo warm die Herzen noch erglüh'n, trotz allen tück'schen Meister Hansen! —

Man erräth leicht, daß Meister Sachs nur deshalb den Cavalier schlecht macht, um Eva's Herz desto besser zu ergründen. Freilich ist der trotz seines ergrauten Haares noch immer lebensfrische Dichter ein klein wenig in das reizende Kind, die Perle Nürnbergs, verliebt. Er trug sie, als sie noch ganz klein war, auf seinen Armen; er hat sie heranwachsen gesehen und sie Alles gelehrt, was er Gutes und Schönes wußte. Er hat sie immer geliebt, gehätschelt, verwöhnt, wie eine Adoptivtochter. Es ist das die Zuneigung des Vaters, die eine Spur von Leidenschaft in sich birgt. Aber der wackre Meister denkt nicht mal daran, sich das zu gestehen; und jetzt, da er weiß, wo der Wind her weht, zaudert er nicht, Partei für Walther zu ergreifen.

Das Abenteuer droht indeß eine ernstere Wendung zunehmen. Walther kommt die Straße entlang. Eva, treu dem Rendezvous, stürzt ihm entgegen. Der Winkelzüge und Compromisse müde, und außer sich vor Erbitterung gegen die Meister, hat sich der junge Mann zu einem energischen Schritte entschlossen. Er will die Geliebte aus dieser Stadt der Pedanten entführen und auf seinem Schlosse heirathen. Der Schuhmacher indeß hat Alles bemerkt; er öffnet den Fensterladen ein wenig, und läßt einen Lichtstrahl auf die Liebenden fallen, die erschreckt zurückweichen. Im selben Augenblick kommt Beckmesser die Straße herauf und läßt seine Guitarre hören. Der Gerichtsschreiber schmeichelt sich, durch eine nächtliche Serenade Eva's Herz zu gewinnen. Beim Anblick dieses verwünschten Kritikers zieht Walther den Degen und will sich auf ihn stürzen. Eva gelangt nur mit großer Mühe dahin, ihren ungeduldigen Entführer zu besänftigen. Endlich zieht sie ihn unter die dunkle Linde, wo die Liebenden den Ausgang der Scene abwarten.

Als Sachs den Beckmesser bemerkt, kommt ihm plötzlich eine Idee: er macht die Hausthür auf und setzt seinen Schemel auf die Straße. In demselben Augenblicke als der Gerichtsschreiber an zu singen fängt, klopft er laut auf den Schuh, den er in Arbeit hat, und stimmt zugleich mit Stentorstimme einen seiner humoristischen Gesänge an.

Der Gerichtsschreiber, gereizt, außer sich, stampfend vor Zorn, singt, was das Zeug halten will, seine prosaische Serenade, die von vollendeter Komik ist. Bei dieser Katzenmusik stürzen die Nachbarn an die Fenster, wüthend, in ihrer Nachtruhe gestört zu sein, und schimpfen auf den zudringlichen Sänger. Der Lehrbursche David, der heruntergekommen ist und glaubt, daß der Gerichtsschreiber der Magdalene nachstellt, stürzt auf ihn mit aufgekrämpten Hemdsärmeln los und zerschlägt mit einem soliden Knüppel die Guitarre in tausend Stücke. Sie werden handgemein; die Nach-

barn eilen herbei, um sie zu trennen. Was geht das Euch an, schreien Andere und so gerathen die Nachbarn selbst einander in die Haare. Nach den Nachbarn kommen die Lehrburschen, nach den Lehrburschen die Gesellen. Alles schreit, flucht und schlägt um die Wette. Dazwischen mengt sich die Eifersucht der Zünfte. Zimmerleute, Schneider und Schlosser fallen die Einen über die Andern her. Selbst die Meister, die sich in's Mittel legen wollen, machen schließlich von ihren Fäusten Gebrauch, kurz: es ist ein unentwirrbares Handgemenge. Walther, der mit Eva bei Seite geblieben ist, will die Confusion benutzen, um mit dem Degen in der Hand sich einen Weg zu bahnen; aber Sachs, der sie beobachtet hat, stürzt sich auf sie, packt Walther mit der einen Hand und schiebt mit der andern Eva in die Arme ihres Vaters. Dann zieht er den Cavalier in seine Wohnung und schließt die Thüre hinter sich zu. Im selben Augenblicke hört man das Horn des Nachtwächters. Oberon's Horn hätte keine augenblicklichere Wirkung hervorbringen können. Sofort hört — wie durch Zauber — die Schlägerei auf. Die Lehrburschen, die Gesellen, die Bürger ergreifen die Flucht. Alles zerstreut sich, alle Fenster werden schnell geschlossen und der Vollmond beleuchtet mit seinen friedlichen Strahlen die stillgewordene Straße. Der Nachtwächter kommt zu spät; er reibt sich die Augen, gafft mit verdutzter Miene rings umher und dann, im Glauben es mit Gespenstern zu thun gehabt zu haben, stimmt er mit bebender Stimme feierlich seinen Ruf an:

Hört Ihr Leut' und laßt Euch sagen:
Die Glock' hat elf geschlagen!
Bewahrt Euch vor Gespenstern und Spuk,
Daß kein böser Geist Eur' Seel' beruck'!
Lobet Gott, den Herrn!

Das Finale ist ein Kraftstück von Orchestration und lebhafter Komik. Das ungeheure Crescendo, welches das Handgemenge begleitet, entwickelt sich ganz als Fuge über das bizarre Ritornell der Serenade. Diese drollige Arie, die nach der Absicht des galanten Ge-

richtsschreibers die schöne Eva rühren soll, bringt statt dessen die Nachbarn in Aufruhr. Wie ein neckischer Kobold verhundertfacht sie sich in phantastischen Pirouetten, stürzt sich aus allen Fenstern rennt aus allen Pforten und bestürmt als furchtbare Legion den verstörten Sänger. Der Pedant wird durch seine eigene Versündigung bestraft, durch seine eigene Serenade abgeprügelt, die sich in tausendfacher Weise zu verkörpern und um ihn zu wimmeln scheint; in der That, eine originelle Idee vnn heiterster Komik. Ein anderer Componist würde offenbar den Vorhang über diesen Ausbruch Shakespeare'schen Gelächters haben fallen lassen. Richard Wagner hat es nicht gethan, und sein Schluß ist ein Geniestreich. Der wahre Dichter und große Musiker verräth sich in diesem sinnreichen, tiefen Gedanken. Ein Stoß in's Horn: und Alles entflieht.

Der Nachtwächter singt in tiefster Stille sein ernsthaftes, halb komisches, halb religiöses Couplet. Der Mond steigt zwischen den schlanken Giebeln der schlafenden Stadt empor, und wie durch einen Zauberschlag glaubt man sich plötzlich in das luftige Reich der Geister versetzt, die sich den Spaß gemacht haben, Zwietracht unter die guten Spießbürger zu säen, um ihren Liebling desto sicherer zum Triumph zu führen. Die Flöten nehmen staccato scherzando das verteufelte Motiv wieder auf, welches sich in die Tiefen des Basses verliert, während das Horn zweimal wie eine holde Frage drei träumerische Noten aus Walther's Präludium wiederholt. Es ist, als sähe man in schlängelnden Windungen die ausgelassene Runde der Kobolde und Feen sich sachte davon schleichen und ihre leuchtende Spur verschwinden; während eine der Elfen, die sich verspätet hat, sich über Eva beugt und dem jungen, schlummernden Mädchen den Namen des Vielgeliebten zuflüstert. Die Musik hat etwas von jener Zauberkraft: wenige Tacte genügen ihr, Oberon's und Titania's ganzes Feenschauspiel unseren Augen vorüberzuführen.

Auf diese lärmende, phantastische Nacht folgt ein schöner,

sonniger Tag. Im dritten Acte sind wir in der Wohnung von Hans Sachs. Die Werkstatt hat ein festliches Aussehen angenommen. Der Tisch ist blank geputzt, und durch die kleinen mit Blumentöpfen besetzten Fenster wirft die Morgensonne ihre Strahlen. Der Meister sitzt in seinem großen Lehnstuhle; er hält einen aufgeschlagenen Folianten auf seinen Knieen und scheint in seine Lectüre vertieft. David, der eintritt, hüpfend vor Freude, weil Magdalene ihm Blumen und Bänder geschenkt hat, hat gut um ihn herumgehen und ihn sachte und laut bei Namen rufen: er rührt sich nicht, so daß der Lehrbursche schon fürchtet, in Ungnade gefallen zu sein und mit flehender Stimme um Verzeihung wegen seines nächtlichen Betragens bittet. Statt aller Antwort schließt der Meister mit großem Geräusch seinen Folianten; der erschreckte Lehrling fällt auf die Kniee. „Nun kommt die Predigt und der Knieriemen dazu," denkt David; aber der Meister sieht aus als käme er aus einer anderen Welt. Seine Stirn ist heiter, seine Stimme freundlich; er läßt den Lehrling sein Sprüchlein hersagen und schickt ihn dann fort, sich anzukleiden. Meister Sachs ist ein wahrer Philosoph. Wenn er eben seine Weltchronik gelesen und über die Bestimmung des Menschen nachgedacht hat, ist er sanft wie ein Lamm, findet Alles begreiflich und ärgert sich über nichts. Jetzt, da er wieder allein ist, setzt er seine Betrachtungen fort, die uns einen Blick in diese männliche Seele thun lassen. Indem er die Begebenheiten der Nacht vor seinem Geiste vorübergehen läßt, fragt er sich, welcher Dämon die friedlichen Bürger seiner lieben Stadt Nürnberg so gegen einander gehetzt hat. „Es ist immer wieder die alte Thorheit! der alte Wahn", sagt er, „ohne den nichts zu Stande kommt und bei dem es nur darauf ankommt, ihn zu seinen Gunsten zu lenken. Sehen wir zu, wie Hans Sachs es macht, um aus dieser tollen Stunde ein edles Werk hervorgehen zu lassen."

In diesem Augenblicke tritt Walther in die Werkstatt. Muth! ruft ihm Sachs zu, componirt mir mal einen Meistergesang

Walther lächelt, er glaubt nicht mehr an eine Verständigung mit der Schule und mag nichts mehr davon hören. Sachs ist anderer Meinung und verspricht ihm den Sieg, wenn er nur seiner Inspiration eine etwas strengere Form geben will. „Wie soll ich das anfangen?" — „Erzählt mir Euren Morgentraum!" Dieser Traum ist wie alle Träume eine unbestimmte Vision aber um so köstlicher. Walther glaubte sich in einen von Blumen und Thau strahlenden Garten versetzt, wo eine himmlische Frau, eine bezaubernde Eva, ihn unter den Baum des Lebens ruft und ihn einladet, die saftige Frucht zu pflücken. Bezaubert ist er unter den Blicken der Verführerin eingeschlummert. Die Nacht ist hereingebrochen und durch das dunkle Laub sieht er eine Sternenkrone funkeln, die auf die Stirne der Frau mit den strahlenden Augen sich niedersenken zu wollen scheint. In Walther's Munde gestaltet sich diese Vision in natürlicher Weise zu zwei melodischen Strophen von sanftem, edlem Flusse. Der Meister ist entzückt. In der Freude seines Herzens notirt er sich die Worte auf ein Stück Papier. Und nun, sagt er, kommt es darauf an, zu wagen. Bereiten wir uns auf das Fest vor!

Kaum sind sie fort, so erscheint der Gerichtsschreiber, der in der Straße umher geschlichen ist. Er tritt hinkend ein: denn seine Beine haben noch die Serenade mit ihrer mannigfachen Begleitung nicht vergessen. Sein Blick fällt auf das auf dem Tische vergessene Blatt Papier. Er erkennt die Handschrift von H. Sachs. Wie?! ein Liebeslied von ihm? Sollte der alte Schuster die Kühnheit haben, um Eva's Hand zu werben? Dieser Gedanke kommt ihm wie ein Blitz. Im selben Augenblick kommt der Meister im Festanzuge zurück. Beckmesser überhäuft ihn mit Vorwürfen und Sarkasmen. Fällt mir gar nicht ein zu concurriren, ruft lachend Hans Sachs, und zum Beweise: nehmt diese Verse zum Geschenk. Macht damit, was Ihr wollt! Der Gerichtsschreiber geht blind-

lings in die Falle, nimmt triumphirend das Blatt Papier mit fort und glaubt, nun den Sieg in der Tasche zu haben.

Darüber kommt Eva zu, im weißen Kleide und reichem Festschmuck. Sachs macht ihr sein Compliment über ihre Schönheit; aber sie wirft ihm mit trister, schmollender Miene vor, daß er nicht wisse, wo sie der Schuh drückt. Der Schuhmacher nimmt sie beim Wort, läßt sie den Fuß auf einen Schemel setzen und befühlt den bösen Schuh. Hier zu weit und da zu eng. Eva findet alle möglichen Fehler an ihm. Da plötzlich erscheint Walther und bleibt wie fest gebannt vor der blendenden Erscheinung stehen. Die Sternenkrone, die er im Traume über dem Haupte seiner idealen Eva sah, glänzt jetzt in Eva's Haupthaar und ist ein Brautkanz. Der Traum ist in Erfüllung gegangen, die poetische Vision zur lebendigen Wirklichkeit geworden. Im Entzücken dieses Anblicks hebt er die dritte Strophe seines Gesanges an, die bei den Klängen der Harfe wie das Hosiannah des Verlöbnisses ertönt. Eva hört ihm unbeweglich zu, die Arme ausgestreckt, wie versteinert in ihrer Extase. Na, sagt Sachs, indem er ihr den Schuh zurückgiebt, ist's nun gut? pass' mal an, geh mal', drückt es noch? — Eva erkennt endlich in dem wackeren Meister ihren edeldenkendsten Freund und wirft sich an seine Brust. Nach einem Augenblicke väterlicher Zärtlichkeit entzieht sich Sachs der Umschlingung und läßt das vor Glück zitternde Mädchen in Walther's Arme gleiten. Wie zufällig sind David und Magdalene eingetreten und die Scene endigt mit einem großen Quintett, in dem alle diese bewegten Herzen in eine Hymne der Freude und der Hoffnung aufgehen.

Der Vorhang senkt sich für einen Augenblick und hebt sich bald wieder über eine großartige Volksscene. Eine weite Wiese dehnt sich am Ufer der Pegnitz aus. Im Hintergrunde sieht man die Thürme und die Citadelle Nürnbergs, eine erhöhte Bühne ist rechts zur Seite aufgeschlagen. Bürger und Bürgerinnen kommen in Kähnen an und werden von den Lehrlingen, die als Herolde

verkleidet, lustig ihre bebänderten Stäbe schwingen, empfangen. Die Zünfte folgen einander und pflanzen ihre Banner um die Bühne auf. Die Schneider, die Schuhmacher, die Bäcker singen Couplets zu Ehren ihres Patrons. Die Stadtpfeifer blasen ihre Fanfaren und das Volk applaudirt. Der Jubel steigt auf's Höchste als ein Boot voll junger Bauermädchen anlangt. Sofort laufen die Lehrburschen hin, sich ihrer zu bemächtigen; die Pfeifer stimmen eine pikante, bäuerische Weise an, die Paare bilden sich im Nu und der Tanz ist im Schwunge. Ein aus der Menge tönender Schrei macht diesem improvisirten Balle ein rasches Ende. Die plötzlich losgelassenen Bauerndirnen fliegen nach allen vier Weltgegenden hin; die Lehrburschen stellen sich respectvoll in Reih und Glied und die Blechmusik, den feierlichen Marsch der Ouvertüre wieder aufnehmend, verkündet die Ankunft der Meistersänger. Sie stellen sich auf der Tribüne auf. Pogner führt seine Tochter, welche die dem Sieger bestimmte Krone hält. Hans Sachs kommt zuletzt. Beim Anblick seines Lieblings hält sich das Volk nicht länger und stimmt, wie aus einem Munde, begeistert den schönen Lobgesang von H. Sachs auf die Reformation an:

„Wach auf' es nahet gen den Tag,
Ich hör' singen im grünen Hag,
Ein wonnigliche Nachtigal*),
Ihr Stimm' durchklinget Berg und Thal:
Die Nacht neigt sich zum Occident,
Der Tag geh' auf vom Orient,
Die rothbrünstige Morgenröth,
Her durch die trüben Wolken geht." —
Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!"

Diese Hymne, aus voller Brust von einer begeisterten Menge gesungen, bringt einen grandiosen, unwiderstehlichen Effect hervor.

*) Anspielung auf Luther. Diese Dichtung findet sich in den Werken Hans Sachs'.

Es liegt in diesen sanften Pianissimo's, die von Note zu Note bis zum laut aufschallenden Fortissimo sich steigern, ein eben so ergreifendes als erschütterndes Gefühl, das bis in's innerste Mark dringt. Es ist als ob ein ganzes Volk sich in religiösem Schauer in der Tiefe seiner Seele sammelt und dann seine Freude im gewaltigen Freiheits-Aufschrei zum Ausbruch kommen läßt.

Wie ein Waffengetöse aus der Ferne unterstützt ein dumpfes Rollen der Trommeln diese schallenden Stimmen. Es ist als hörte man das Grollen der Revolution. — Es ist die Reformation, die in dieser Hymne aufathmet, nicht die engherzige, confessionelle, sondern die große, ewige Reformation, welche die Befreiung des Menschen, die freie Entfaltung der Seele und die Brüderlichkeit zur Devise hat. Es zeugt von einem großen Künstler, es verstanden zu haben, dieser Hymne bei der Großartigkeit ihres Gefühls zugleich die protestantische Färbung erhalten zu haben. Der Effect ist ein so gewaltiger, daß man ihn mit der berühmten Schiller'schen Hymne an die Freude vergleichen kann, die den Schluß von Beethoven's neunter Symphonie bildet.

H. Sachs nimmt diese Huldigung mit Ruhe und Würde entgegen, regungslos am Rande der Tribüne läßt er seine Blicke über die Menge hin dem Horizonte zu schweifen, als ob er in die Zukunft sähe.

Der Wettstreit beginnt. Beckmesser tritt zuerst in die Arena. Sein Gang schon ruft die Heiterkeit der Menge hervor; sein Gesang thut das Uebrige. Dem unglücklichen Gerichtsschreiber ist es bei der Poesie Walther's schwarz vor Augen geworden; er hat die Worte verkehrt gelesen und singt nun diesen Galimatias nach der Melodie seiner eignen Serenade mit einer Masse von Ritornellen und Fiorituren.

Nach der ersten Strophe sehen die Meister einander verwundert an; — nach der zweiten: allgemeines Murren des Volkes; — nach der dritten: schallendes Gelächter.

Da tritt Walther aus der Menge hervor und stellt sich frei und kühn der Versammlung gegenüber. Ein Beifallsgemurmel empfängt den jungen Mann, und mitten unter tiefem Schweigen beginnt er die erste Strophe seines Gesanges. Die edle Melodie überwogt mit majestätischen Wellen die gefesselte Menge: ein sympathischer Schauer durchrieselt die Hörer. Sicher von nun an seines Sieges, giebt sich Walther ganz und gar dem Dämon der Improvisation hin; sein kühner Gedanke nimmt einen neuen Aufschwung. Zum ersten Male hat er seine Macht über die Menschen gefühlt; er hat die bezaubernden Echos seiner begeisterten Stimme in der bewegten Menge erlauscht; er hat das magnetische Vibriren der Herzen gehört. In diesem für ihn einzigen Augenblicke seines Lebens offenbart sich ihm das Geheimniß seiner Bestimmung; das Mysterium seiner glänzenden Vision entschleiert sich vor seinen Blicken. Es ist nicht mehr die Eva des Paradieses, die er vor sich zu haben glaubt; es ist nicht mehr das einfache, junge Mädchen von Nürnberg; eine höhere Geliebte zeigt sich ihm, die Muse selbst; die Muse seines Volkes erscheint ihm in ihrer hehren, lächelnden Schönheit. Sie ruft ihn nach der heiligen Quelle, sie umwogt ihn mit ihren Blicken, wie mit einer Feuertaufe. Sie ist es, die er suchte, sie ist es, die er endlich findet und mit kühnem Liebessang begrüßt.

Das Volk ist hingerissen von diesen nie gehörten Klängen, die es auf den Flügeln der Poesie in eine andere Welt versetzen. Die Meistersänger, ergriffen und besiegt zugleich, verrathen wider Willen ihr Gefühl. Walther schreitet auf die Tribüne zu und beugt das Knie vor Eva, die den Myrthen- und Lorbeerkranz ihm auf die Stirne drückt. — So vollendet sich der Sieg des wahren Dichters. Die Lehrlinge klatschen in die Hände, das Volk schwenkt seine Hüte und seine Banner, und der Vorhang fällt unter dem wiederholten Rufe:

Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

IV.

Eine ausführliche Besprechung dieses Drama's hielten wir für unerläßlich, um dem Leser eine Vorstellung von diesem originellen Werke zu geben. Wir finden hier keine Spur von den Abgeschmacktheiten und der Flachheit eines bestellten Libretto. Das Leben circulirt voll und frei durch das ganze Drama; ein nobler Gedanke beherrscht es, und was vor Allem auffällt, das ist seine vollkommene Einheit.

Walther und Hans Sachs sind die Heroen desselben und aus ihrer Vereinigung geht ein Gedanke hervor, der nicht ohne Größe ist. Der Ausgang des Drama's ist zugleich der Sieg einer Idee. Durch die Allianz des Dichters von nobler Abkunft mit dem Volksdichter wird der Sieg der Poesie selbst durchgesetzt. Sie gelangen von verschiedenen Gegenden her nach derselben Stelle. Der Cavalier Walther ist in der Isolirtheit seines Feudal-Schlosses herangewachsen. Seine Seele hat sich unter dem Rauschen der uralten Waldung und in der Umgebung der ewig jugendlichen Natur entfaltet. Während langer Nachtwachen hat er die ihm von seinen Ahnen überkommenen alten Bücher gelesen und die großen Geister früherer Zeiten sind ihm erschienen. So tauchten in ihm Träume auf, gewaltig wie die großen Wälder, und Ideen, hoch wie der Himmel. Aber für Wen soll diese Quelle fließen, von der er sein Herz überströmen fühlt? Er möchte sich eben so noblen Wesen, wie er selbst, mittheilen. Aber wo sind die? Er muß sie finden; und das ist das Bedürfniß, das ihn forttreibt in die weite

Welt. In sie möchte er sich stürzen wie der Adler aus seinem Horste, das Herz voll und die Flügel entfaltet.

Hans Sachs dagegen ist nichts als ein armer Handwerker, aus dem Volke hervorgegangen. Geknetet aus dessen Teig und ernährt durch dessen mühevolle Arbeit, hat er das Leben des Volkes geführt. O! wie er Tag und Nacht in seiner kleinen Bude, mitten in der arbeitsamen Stadt, den Hammer und den Pfriemen gehandhabt hat! Während dessen aber feierte sein unermüdlicher Geist nicht. Vom Volke, das er so sehr liebt, hat er den Mutterwitz und den guten Humor. Er skandirt seine Verse mit Hammerschlägen; was thut's, wenn sie nur lustig sind. Die Menschheit erscheint ihm von ferne wie eine laterna magica, wo Bauern, Edelleute, Könige und Völker eine tolle Sarabande tanzen. Er betrachtet diese seltsame Welt ruhigen Blickes. Er fühlt sich stark und sicher auf dem Boden, auf dem er steht; — er fühlt, daß er die Stimme seines Volkes ist. So sehen wir denn den alten Arbeiter noch am Abend seines Lebens, immer jung an Geist und frei von Herzen, mit mannhaftem Gesange die Morgenröthe des großen Tages der Reformation begrüßen. Dieser Hans Sachs ist zugleich eine alte Erscheinung und eine neue Schöpfung. Der Handwerker-Dichter des 16. Jahrhunderts, dessen Andenken Deutschland verehrt, erscheint hier in seiner wahren, aber zugleich idealisirten Gestalt. Wir haben hier den erfinderischen Geist und die unerschöpfliche Einbildungskraft des Volkes in ihrer Einfachheit und ihrem Freimuthe vor uns. Und dabei zugleich, welche gesunde, reiche und tiefe Natur! Nach Außen: Derbheit, Biederkeit und die schneidige Malice des Handwerkers; aber unter dieser dicken Rinde, die er wie einen Panzer den Dummen und Boshaften entgegenkehrt, welch' ein Reichthum an Zartheit und Poesie, welch' eine Unergründlichkeit von träumerischem Wesen und männlicher Traurigkeit; und ganz in der Tiefe finden wir den Weisen voll Frohsinn und Kraft. Wie verschieden sie auch sein

mögen, Hans Sachs und Walther von Stolzing sind dazu wie geschaffen, einander zu begreifen und zu ergänzen. Der Eine kommt von der hehren Höhe des Traumes und des Gedankens; der Andere entsteigt den untersten Schichten des Volkes. Der Eine ist bestrebt, sich hinunter zu begeben; der Andere wünscht empor zu steigen, um in einer reineren Luft neue Lebensfrische zu schöpfen. Der Cavalier ist stolz darauf, vor dem versammelten Volke seine Hand in die schwielige Hand des Arbeiters legen zu können; und das Volk applaudirt; denn es fühlt, daß es sich hier um die Verbindung des schöpferischen Enthusiasmus mit der nationalen Tradition, der erhabenen mit der naiven Kunst, des Genie's mit dem Volke handelt.

Diese Dichtung könnte für sich allein bestehen und genügt sich, streng genommen, selbst. Aber sie hat durch die Musik eine Intensität der Farbe und eine Macht des Ausdrucks erlangt, die man ihr bei der bloßen Lectüre nicht zutrauen würde. Löset diese Musik von den Worten und ihr werdet freilich noch gracieuse oder grandiose Bruchstücke finden; aber das Ensemble wird Euch unverständlich bleiben; sobald Ihr sie aber wieder mit dem Drama verbindet, wird sie plötzlich wie vom hellsten Lichte beleuchtet erscheinen. Die Ouvertüre ist, wie beim „Tannhäuser", ein Abriß des Drama's selbst. Sie beginnt mit Eclat als schwerer, steifer Marsch der Meistersänger. Bald aber wird derselbe unterbrochen durch einen träumerischen Tonsatz, welcher der Flöte anvertraut, von der Hoboe wieder aufgenommen und von der Violine fortgeführt wird. Er drängt sich wie eine Weihrauchwolke zwischen die schweren Pfeiler einer alten Kirche. Das ist das Motiv von Walther, ein noch unbestimmter, mysteriöser Keim, aus dem eine ganze Symphonie sich entwickeln soll. Von diesem Augenblicke an beginnt ein Kampf zwischen den beiden Motiven. Der Marsch, in Angriff genommen von den Trompeten, ertönt unbeugsam fort; aber der melodiöse Tonsatz bemächtigt sich seiner in sanfter Weise,

umhüllt ihn mit seinen wellenförmigen Contouren und übertönt ihn endlich mit jauchzender Freude. Es ist wie eine üppige Vegetation, die zwischen den zerbrochenen Fliesen einer Kloster-Ruine hervorwuchert, die massiven Säulen mit ihren dicht belaubten Zweigen umschlingt und Guirlanden wilder Blumen an die höchsten Bogengänge heftet. Wir haben damit gewissermaßen ein Vorbild, ein Vorgefühl des Kampfes, der sich zwischen Walther und der Zunft vorbereitet.

Der originelle und fesselnde Reiz dieser Musik besteht in dem thätigen Antheile, den sie an der Entwickelung der Charaktere nimmt. R. Wagner zeichnet seine Persönlichkeiten nicht blos durch die ergreifendsten Motive, sondern charakterisirt zugleich jede einzelne von ihnen durch ein ganz besonderes Timbre und verschafft uns so einen unmittelbaren, intensiven Eindruck ihres Temperaments, oder, wenn ich so sagen darf, der Schwingungen ihres geheimsten Wesens. Es ließe sich aus der Entwickelung der Charaktere Walther's und Sachs' in der Musik, sowie aus der so interessanten Partie des hochherzigen Pogner, des ergötzlichen Beckmesser und des Lehrburschen David, dieses naiven Gelbschnabels und guten Jungen, der immer das Herz auf der Zunge hat, ein besonderes Studium machen. Wir wollen indeß blos hervorheben, daß diese Musik unbewußt auf die Seele wirkt, wenn man sich nur unbefangen dem Eindrucke derselben hingeben will. Trotz der zu großen Länge einiger Scenen ist die Melodie doch lebhaft und originell im Dialog. So findet sich in der reizenden Scene zwischen Eva und Sachs weder Arie, noch Lied, noch Recitativ, und doch, welche Fülle von Melodieen. Die Hoboeen, die Violinen, das Saxophone führen uns eine graciöse Form vor, deren weiche Ondulation eines tactmäßigen Rhythmus sich durch die ganze Scene hindurchzieht. Die einschmeichelnden Fragen Eva's, die maliciösen Antworten des Meisters, dieser ganze liebkosende und launige Dialog umwindet mit seinen capriciösen Linien das instrumentale Dessin

so leicht, wie ein rankendes Geisblatt den durchbrochenen Kreuzbogen. Alles das ist so voll Leben, so nüancirt, so präcis, daß man vergißt, es hier mit Gesang zu thun zu haben; man sollte meinen, es würde gesprochen und daß gar nicht anders gesprochen werden könnte.

Die Zukunft wird mit mehr Sicherheit als wir darlegen können, welche Unvollkommenheiten und welche, vielleicht bei einem so kühnen Neuerer unvermeidliche Härten sich in den mächtigen Schöpfungen R. Wagner's finden. Für jetzt steht fest, daß er die Oper um einen entscheidenden Schritt vorwärts gebracht hat. Sein Ehrgeiz ist ein sehr gewagter. Als Dichter eben so sehr wie als leidenschaftlicher Musiker, ersehnte er für die Oper den Adel der Idee, die Größe der Charaktere, die Energie und Wahrheit des Ausdrucks, die tiefe und harmonische Einheit der Dichtung und der Musik. Als Nachfolger von Gluck beanspruchte er für die Oper, in der alle Künste sich die Hand reichen sollten, die menschliche Schönheit, die hohe sociale Würde der antiken Tragödie.

Man hat nicht ungestraft solchen Glauben und solchen Muth. Wenn man in eine feststehende Institution einen neuen Geist bringen will, so hat man Alles, was von Nah und Fern damit zusammenhängt, gegen sich. Das sollte auch R. Wagner erfahren, als er zum ersten Male das Wort „musikalisches Drama" aussprach. Directoren, Musiker, Schauspieler hielten sich in ihren Rechten beeinträchtigt, in ihren Privilegien bedroht; und indem sie sich einbildeten, das Haus stehe in Flammen, riefen sie: nieder mit dem Brandstifter!

Wenn indeß eine Idee eine Wahrheit in sich schließt, so macht sie trotz alledem ihren Weg und die Idee des musikalischen Drama's ist weit davon entfernt, todt zu sein. Beständig angegriffen, aber niemals unterlegen, hundertmal von den Hohenpriestern der deutschen Kritik begraben und hundertmal auf öffentlicher Bühne vor den erstaunten Blicken der Menge wieder auferstanden, hat sie

allmählig allen denen, welche unbefangen und entschieden den Fortschritt wollen, Achtung eingeflößt. Was die Werke R. Wagner's selbst betrifft, so haben sie das Publikum immer mächtig ergriffen und tief bewegt. In Deutschland steigerte sich der Erfolg von Jahr zu Jahr. „Lohengrin" und „Tannhäuser" sind National-Typen geworden und haben Dichter und Bildhauer inspirirt. Die „Meistersänger", vom Publikum mit Applaus aufgenommen, waren ein von den Gegnern nur schüchtern bestrittener Sieg. Wien, Dresden und München haben das ganze Werk aufgeführt. Mag man das nun bedauern oder sich darüber freuen: so ist doch jedenfalls das musikalische Drama in Deutschland keine bloße Idee mehr, sondern eine Thatsache.

Was wird nun das Schicksal dieser neuen Oper-Form in Frankreich sein? Diese Frage kann durch die Zeit allein entschieden werden. Es ist natürlich, daß man nicht gleich ohne Weiteres etwas hinnimmt, was unter einem völlig ungewohntem Aeußeren auftritt. Ueberdies liegt es im französischen Charakter, das was aus der Fremde kommt und entschieden mit der Tradition bricht, zunächst mit Mißtrauen aufzunehmen.

Seien wir indeß gerecht und vor Allem, sehen wir die Sache genau an! Verschließen wir die Augen nicht vor dem, was bei unseren Nachbarn vor sich geht; zumal wenn eine Reihe von Ereignissen darauf hindeutet, daß eine unvermeidliche Bewegung der Geister in einer neuen Richtung sich vorbereitet. Nun geht aber in Deutschland wie in Frankreich das Streben der Elite der Autoren, der Kritik und des Publikums instinktmäßig dahin, aus der alten Form der Oper herauszukommen. Diese Bewegung muß logischer Weise mit dem musikalischen Drama enden. Soll das heißen, daß, wenn man diese neue Form zuläßt, man damit die unsterblichen Werke der Vergangenheit verwirft? Der müßte sehr beschränkt sein, der das dächte. Als Oper wird nie etwas Vollkommneres geschaffen werden als Mozart's „Don Juan"; aber

die Kunst kann nicht stationair bleiben; sie ist unendlich wie die Natur in den Formen, welche sie von Zeitalter zu Zeitalter annimmt. Ihr Grenzen setzen wollen, wäre eben so vergeblich als wollte man die Flora unserer Erde auf eine einzige Familie beschränken. Jede neue Form, die sich mit der Kraft und Einheit eines lebendigen Organismus entfaltet, trägt die Berechtigung ihrer besonderen Existenz in sich selbst. Das von Gluck eingeweihte und später von R. Wagner wieder aufgenommene und weiter ausgebildete musikalische Drama aber gehört sicher zu den lebensvollsten und grandiosesten Formen der Kunst.

R. Wagner hat noch nicht sein letztes Wort gesprochen. Was man anerkennen muß, ist sein gewaltiges Streben nach diesem Ideal. Er zuerst hat die Principien desselben errathen; er zuerst hat sie anschaulich angewandt und zwar mit einer Ausdauer und einem Muthe, die ihn für immer zum Ruhme gereichen werden. Es wäre absurd, wollte man sein System und sein Verfahren knechtisch nachahmen. Jeder große Künstler schafft sich sein eignes System, oder richtiger, trägt es schon fertig in seinem Kopfe, kann es aber erst nach der Anwendung formuliren. So machte es R. Wagner. Indeß unter den allgemeinen von dem Autor des „Lohengrin" und der „Meistersänger" aufgestellten Grundsätzen giebt es einige, die selbst bei seinen Gegnern Geltung zu erlangen auf dem Wege sind. Es sind kurz folgende:

Es ist eine unbestrittene, aber leider oft vergessene Wahrheit, daß im musikalischen Drama die Dichtung die Hauptsache ist. Das Drama ist der Zweck und nicht das Mittel. Es bedarf also als Grundlage einer wahren Inspiration, einer kraftvollen und einfachen Handlung und lebensvoller Charaktere. Was die Musik anlangt: so ist sie nicht blos dazu da, uns zu bezaubern, sondern vor Allem soll sie die poetische Idee in ihrem ganzen Reichthume darlegen. Ist dieses Princip einmal angenommen, so ergeben sich daraus zwei andere von selbst.

Welches nämlich auch immer die vom Musiker gewählten, melodischen Formen sein mögen, so wird man sich doch sicher dann noch nicht befriedigt fühlen, wenn nur mittelmäßige Verse in schöne Arien gekleidet sind. Zur vollen Befriedigung bedarf es vielmehr, daß der Gesang in natürlicher Weise aus dem Verse hervorgehe und so zu sagen dessen Blüthe sei. Endlich: wenn das Orchester einen dem Sinn des Drama's entsprechenden Eindruck auf uns machen soll, so muß es beständig an der Handlung Theil nehmen: es muß die Pantomime der Personen unterstützen und zur Zeichnung der Charaktere beitragen.

Es braucht kaum noch hinzugefügt zu werden, daß die genannten Grundsätze sich auf die verschiedenartigsten Themata anwenden lassen. Alle großen Componisten haben sie an den schönsten Stellen ihrer Oper zur Anwendung gebracht; aber sie thaten das nicht in einer alles Einzelne zu einem geordneten Ganzen verbindenden Weise, wie es heutzutage unser Bedürfniß nach dramatischer Wahrheit verlangt. Und doch hätten sie dies thun müssen, um völlig einheitliche und verständliche Werke zu schreiben. Daß das musikalische Drama, in dieser Weise aufgefaßt, ein Zusammenwirken von Talenten, von Kräften, von sich aufopfernder Hingebung, von ganz außerordentlichen Hülfsquellen und, vor Allem, einen wahren Dichter und einen wahren Musiker, die man selten in derselben Person vereinigt findet, erfordert, das ist sicher. Allein, wenn das auch schwierig ist, so ist es deßhalb doch nicht unmöglich. Es läßt sich daher vorhersehen, daß in Zukunft das musikalische Drama noch mehr als einmal wieder der Oper gegenüber mit Erfolg auftreten wird.

Die, welche von der lyrischen Bühne nichts verlangen als eines der glänzendsten Schauspiele mit einer Ausschmückung von prächtigen Stücken instrumentaler und vocaler Musik, werden bei der traditionellen Oper bleiben; diejenigen dagegen, welche darin

nicht blos eine musikalische Festlichkeit, sondern, wie im gesprochenen Drama, eine Gelegenheit sehen, vor dem Volke den Menschen in seiner ganzen Energie, die Menschheit in ihrer ganzen Größe darzustellen, werden sich dem musikalischen Drama zuwenden. Es ist der Ruhm Gluck's, zu letzterem den Weg gebahnt zu haben, und es gereicht R. Wagner zur Ehre, auf diesem Wege weiter fortgeschritten zu sein.

H. G. Voigt's Buchdruckerei.

Carl Maria von Weber

Carl Maria von Weber.

Eine Lebensskizze

nach authentischen Quellen

von

F. W. Jähns,

Königl. Preuss. Professor und Musikdirector in Berlin.

Mit einem bisher unbekannten Bildniss Weber's in Photolithographie.

Leipzig,

Fr. Wilh. Grunow.

1873.

Das hier beigegebene Bildniss

C. M. von Weber's

wird hiermit zum ersten Male veröffentlicht. — Der Herr Verfasser dieser Lebensskizze, in dessen Besitze sich gegen 80 verschiedene gestochene, lithographirte, auch photographirte, im Handel erschienene Bildnisse Weber's befinden, spricht dem vorliegenden vor allen andern die Vorzüge bei weitem grösserer Aehnlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks zu. — Das Original wurde im October des Jahres 1820 vom Professor Horneman in Kopenhagen gezeichnet, als Weber auf seiner damaligen Kunstreise daselbst sechszehn Tage verweilte. Bei einem Aufenthalte zu Kopenhagen im Juli d. J. entdeckte Herr Prof. Jähns durch einen glücklichen Zufall die von ihm lange gesuchte Originalzeichnung im Besitze des Herrn Archivars Klein, der die photographische Abnahme darauf freundlichst gestattete. Das Original trägt folgende Bemerkungen von des Zeichners Hand, oben: „Capelmester Carl Maria von Weber," unten: „C. Horneman del. — Dessiné d'après nature 11. Oct. 1820."

October 1872.

Die Verlagshandlung.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Carl Maria's Vater, Franz Anton, Freiherr von Weber (ein Nachkomme des 1568 geadelten, 1622 in den Freiherrnstand erhobenen nieder-österreichischen Regierungs-Kanzlers Kaisers Ferdinand II., Johann Baptist Weber) war 1756 kurfürstlich pfälzischer Lieutenant, 1758 fürstbischöflicher Amtmann und Hof-Kammerrath zu Hildesheim, 1778 Musikdirector zu Lübeck, 1779 fürstbischöflicher Capellmeister zu Eutin, seit 1787 Theater-Unternehmer zu Meiningen, Nürnberg etc. — Als neuntes seiner zehn Kinder wurde ihm, in zweiter Ehe mit Genofeva von Brenner, unser Meister: **Carl Maria** Friedrich Ernest **von Weber** am 18. December **1786** zu Eutin im Oldenburgischen geboren; durch die Verheirathung seiner Base Constanze (von) Weber wurde der Letztere der Vetter Mozart's.

Schon in seinem zwölften Jahre verlor Carl Maria die Mutter und wurde nun noch mehr als bis dahin einem steten Ortswechsel unterworfen, der nicht ohne Einfluss auf den Knaben bleiben konnte. Seine Kinder- und ersten Entwicklungsjahre fielen in die Zeit der Hingabe seines Vaters an die Thätigkeit eines Theaterdirectors, und ferngehalten von altersgleichen Gespielen erwuchs er in der bewegten, vielgestaltig wechselnden Sphäre des Theaterlebens, für den zukünftigen dramatischen Tondichter freilich von still vorbereitender, das Kind aber vorzeitig erregender Wirkung. Bei anderweitiger vielfacher Begabung desselben trat das musikalische Talent anfänglich wenig hervor; sein erster Musiklehrer, der fünf-

undzwanzig Jahre ältere Bruder Fritz (Fridolin), äusserte damals gegen ihn: „Carl, Du kannst alles werden — aber ein Musiker wirst Du nimmermehr!“ Dennoch wurde der Unterricht fortgesetzt, und als Franz Anton vorläufig seine Theaterunternehmungen aufgab und 1796 nach Hildburghausen übersiedelte, erhielt der Knabe den gründlichen J. P. Heuschkel daselbst zum Lehrer. Dieser war es, bei welchem Carl Maria (nach des Letzteren Bemerkung in einem bis 1818 reichenden kurzen Lebensabrisse) „den wahren, bes„ten Grund legte zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen „Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem „Clavier.“

Ein neues Theaterunternehmen führte seinen Vater schon 1797 wieder von Hildburghausen hinweg nach Salzburg. — Die weitere Ausbildung des Knaben wurde nun dem dort lebenden Michael Haydn (Joseph Haydn's Bruder) übergeben. 1798 erschien daselbst Weber's erstes Opus: Sechs Fughetten (bei Mayr.) Doch bald gab Franz Anton auch das vorerwähnte Theaterunternehmen auf und ging Ende 1798 nach dem damals in hoher Kunstblüthe stehenden München, wo nunmehr J. N. Kalcher, der als Tonlehrer berühmte Hoforganist, die musikalische Weiterbildung Carl Maria's übernahm. Seinen Einfluss charakterisirt Carl Maria selbst in jener Lebensskizze dahin, dass er „dem klaren, stufenweise „fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte Kalcher's grösstentheils die Herrschaft und Gewandheit im Gebrauche der „Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz“ verdanke. Nebenher studirte er Gesang bei Valesi (Walleshauser). — Bald entstand nun eine namhafte Anzahl von Compositionen, darunter eine Messe, Trio's, Sonaten, Variationen, vierstimmige Lieder, Canon's etc., selbst eine

Oper, die erste Weber's: „Die Macht der Liebe und des Weins", welche Arbeiten sämmtlich durch Zufall ein Raub der Flammen wurden, mit Ausnahme von 6 Clavier-Variationen, die, seinem Lehrer Kalcher gewidmet. **1800**, und zwar von Carl Maria eigenhändig lithographirt, als dessen op. 2 zu München im Selbstverlage erschienen. Denn dem im Zeichnen geschickten Knaben hatte die damals von A. Senefelder erfundene Kunst der Lithographie ein so hohes Interesse abgewonnen, dass er bald selbst eine verbesserte, dahin einschlagende Maschine erfunden zu haben glaubte, deren Resultate er in dem genannten, von ihm selbst auf Stein geschriebenen Opus 2 darlegen wollte. Diese Bestrebungen erfüllten ihn und den Vater dergestalt, dass Beide in der zweiten Hälfte des Jahres 1800 — nachdem Carl Maria, durch Erfurt, Gotha und Leipzig reisend, in Concerten als Clavier-Virtuose aufgetreten war — nach Freiberg in Sachsen übersiedelten, um, wie Carl Maria 1818 schrieb, die Lithographie „im Grossen „zu treiben, dort, wo alles Material am bequemsten zur Hand „schien". Doch bald liessen ihn „das Mechanische, Geist-„tödtende des Geschäfts das Unternehmen aufgeben und die „Composition mit doppelter Lust fortsetzen." In Folge dess schrieb Weber zu Freiberg im Herbste des Jahres 1800 seine zweite Oper „Das Waldmädchen" (auch „das stumme Waldmädchen" genannt), welche daselbst durch die Truppe ihres Dichters, eines Ritters von Steinsberg, zuerst am 24. November 1800 zur Aufführung kam und in Chemnitz am 5. December desselben Jahres zur Wiederholung gelangte. 1804 und 1805 wurde dann „das Waldmädchen" in Wien mehrfach aufgeführt und bald auch zu Prag (in's Böhmische übersetzt) und zu Petersburg mit Beifall gegeben, „und verbreitete sich die Oper" (wie Weber später schrieb) „weiter, als mir lieb sein

„konnte, da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und „wieder nicht ganz an Erfindung leeres Product war, von dem „ich namentlich den zweiten Act in zehn Tagen geschrieben „hatte, eine der vielen unseligen Folgen der auf ein junges „Gemüth so lebhaft einwirkenden Wunder-Anekdoten von hoch-„verehrten Meistern, denen man nachstrebt."

Zur Regelung früherer Theatergeschäfte ging hierauf Franz Anton wieder nach Salzburg, und auf's Neue wurde Carl Maria der musikalischen Leitung Michael Haydn's übergeben. Hier nun schrieb **1801** der noch nicht voll fünfzehnjährige Knabe seine dritte zweiaktige Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn", die im Juni **1802** zu Salzburg vor Michael Haydn und dem Concertmeister Otter am Clavier aufgeführt wurde, welche Beide dem jungen Componisten rühmliche Zeugnisse darüber ausstellten, von denen das Otter's mit den Worten schliesst: „Erit mature ut Mozart". — In dieser Zeit entstanden nachweislich noch die „Six Petites Pièces Faciles" für Pfte. zu vier Händen op. 3, die 12 Allemanden op. 4, einzelne Lieder und 6 Ecossaisen. — Eines Ausfluges der beiden Weber im Herbste des Jahres 1802 nach Hamburg sei nur gedacht, weil hier Carl Maria's erstes einstimmiges, übrigens ungedruckt gebliebenes Lied „Die Kerze" entstand und er hiemit eine Bahn betrat, auf der er später so sehr Ausgezeichnetes leisten sollte. Ende des Jahres gingen Vater und Sohn nach Augsburg, wo Anfangs **1803** Peter Schmoll auf der Bühne erschien, jedoch, (wie Weber sagt) „ohne sonderlichen Erfolg, wie natürlich!" Beiläufig entstand während dieses Aufenthalts eine frühreife Perle unter Weber's vierstimmigen Gesängen, sein tiefschönes Grablied „Leis wandeln wir wie Geisterhauch".

Mächtig zog es beide Weber nach Wien, und zwar be-

sonders Joseph Haydn's wegen, dessen Schule der Jüngling übergeben werden sollte. Dies aber gelang nicht, und statt dessen wurde der berühmte, damals in Wien weilende Abt Vogler Carl Maria's Lehrer, ein Ereigniss, das als eines der einflussreichsten auf den Entwicklungsgang des werdenden Künstlers zu betrachten ist. Bald war er dem Meister in voller Begeisterung ergeben, welche auch sein ganzes Leben hindurch nicht erloschen ist. Nach einem einjährigen Lehrcursus bei Vogler, während dessen nur wenig (op. 5 und 6, Variationen, diesem gewidmet) componirt, desto strenger aber studirt wurde, trat Carl Maria im November **1804** durch Vogler empfohlen, die Capellmeisterstelle am Breslauer Stadttheater an. Hier eröffnete sich dem Talente des achtzehnjährigen Dirigenten als solchem ein weites Feld der Praxis; hier konnte er, als Leiter eines schon bedeutenden Orchesters, dessen Wirkungen nach allen Richtungen tief eingehend beobachten, und dadurch zumal gestaltete sich diese von ihm zwei Jahre innegehaltene Stellung als bedeutungsvolles Moment für seine hohe Meisterschaft auf dem Gebiete orchestraler Kunst. Doch wieder brachte diese Zeit nur Weniges an eignen Schöpfungen. Das Bedeutendste davon waren: Ouvertüre, Quintett, eine Arie und ein Chor zu der von Rhode gedichteten, aber unvollendet gebliebenen Oper „Rübezahl" und die „Overtura Chinesa", 1809 von Carl Maria vor seine Turandot-Musik gestellt und zu diesem Zwecke umgearbeitet.

Nach Zerwürfnissen mit der Direction des Breslauer Theaters nahm Weber im Mai des Jahres **1806** seinen Abschied und folgte, seinen Vater mit sich nehmend, einer Einladung des edlen, musik-liebenden und -kundigen Prinzen Eugen von Württemberg zu Carlsruhe in Schlesien,

bei dessen Capelle er im Herbst d. J. als deren Director, unter dem Titel eines „herzoglichen Musik-Intendanten“ eintrat. Hier entwickelte er auf's Neue sein durch Breslau bedeutend gefördertes Directions-Talent und schrieb, neben zwei Sinfonien, einem Concertino für Horn, der gänzlichen Umwandlung der Ouvertüre von Schmoll in die (Concert-) „Ouverture à plusieurs Instruments“ und einigem Anderen, dasjenige Pianoforte-Stück, welches zuerst seinen Namen in die grosse musikalische Welt trug, in der es sich bis heut mit ungeschwächtem Werthe behauptet hat: die eben so originellen, wie schönen und glänzenden Variationen über „Vien qua, Dorina bella“, op. 7.

Leider war sein Aufenthalt am Carlsruher Hofe nur das kurze Aufleuchten eines schnell wieder erbleichenden Glückssternes. Der Krieg löste die Capelle auf und führte den Prinzen Eugen hinweg. Rath- und hülflos standen beide Weber dem Mangel preisgegeben da, als der edle scheidende Fürst sie demselben dadurch entriss, dass er den ihm sehr werth gewordenen Carl Maria seinem und des Königs von Württemberg Bruder, dem Herzoge Ludwig, empfahl, als dessen „Geheimer Secretär“ Weber nun im Juli d. J. 1807 nach Stuttgart ging, nachdem er die Zeit von Ende Febr. bis dahin zu einer Kunstreise über Breslau durch Sachsen und Franken verwendet hatte.

Den bewegtesten Theil von unseres Weber's Jugendleben birgt diese Stuttgarter Periode vom Juli 1807 bis Ende Februar 1810. Dasselbe gestaltete sich darin zu einer wunderlich gemischten Existenz, einmal getheilt zwischen den Pflichten eines getreuen Dieners seines Herzogs Ludwig, gegen den er oftmals mit dem Ernst eines reifen Mannes aufzutreten genöthigt war, andrerseits getheilt zwischen dem Sich-Hinein-

leben in eine später noch vielfach ausgeübte pädagogische Wirksamkeit, hier in Stuttgart zunächst als Lehrer der Töchter des Herzogs, der Prinzessinnen Marie und Amalie, und — der bedeutungsvollen Weiterentwicklung seines Künstlerthums, die in seinem ersten grossen dramatischen Werke, der Oper „Silvana", gipfelte. Hiezu trat noch ein innerer Bildungsprozess durch den Umgang mit ausgezeichneten Männern, dem Bildhauer Dannecker, den Kupferstechern Gotthard und Friedrich von Müller, dem Capellmeister Danzi, dem Dichter Haug und Anderen, wie sich schliesslich das Leben eines phantasievollen warmblütigen Jünglings daran knüpfte, der sich weder den mannigfachen Reizen eines vielfarbigen Hof- und Künstlergetreibes entziehen konnte noch mochte. — Diese Periode wurde jedoch wahrhaft verhängnissvoll für den jungen Mann durch Anfangs des Jahres **1810** eingetretene schwere Unbesonnenheiten seines bei ihm wohnenden alten Vaters, in Folge deren Carl Maria, obwohl persönlich dabei vollständig unbetheiligt, mit Jenem aus den württembergischen Landen verwiesen wurde und Beide am 26. Febr. 1810 Stuttgart fast ganz mittellos verlassen mussten. Dieser Tag beschliesst den ersten Hauptabschnitt in unseres Meisters Entwicklungsgang; von ihm vornemlich datirt sein immer grösserer Ernst in der Auffassung des ganzen Lebens, das fortan bis zu dessen Schlusse edelster Erfüllung menschlicher Pflichten wie künstlerischer Bestrebungen immer näher und näher trat. — Ausser vorerwähnter, mitten im Strudel jener höchsterregenden und bedrohlichen Verhältnisse am 23. Februar 1810 vollendeter Oper „Silvana" sind von den in den Stuttgarter Jahren ausgeführten Compositionen noch besonders hervorzuheben: „Der Erste Ton", Declamatorium mit Musik und Chor; Variationen für Violine

und Chor; Variationen für Violine und Pfte. über ein norwegisches Thema; die berühmte prächtige Es-dur-Polonaise für Pfte. op. 21 (in Werth und Wirkung ein Seitenstück zu den Variationen über „Vien qua, Dorina bella“ op. 7); der „Momento capriccioso“; die Six Pièces à 4 mains op. 10 (für seine Schülerinnen, die Württembergischen Prinzessinnen Marie und Amalia componirt) und der „Grand Quatuor“, ohne Op.-Zahl erschienen.

Die vier nun folgenden Jahre, 1810—1813, die Weber in seinen Tagebüchern „Reisejahre“ überschreibt, führten ihn nicht nur äusserlich von Ort zu Ort, sondern auch an innerlicher Bedeutung für seine moralische wie künstlerische Reife war ihre Wirkung eine eben so mannigfache wie tiefe, so dass er schon am Schlusse des Jahres 1810 in sein Tagebuch schreiben konnte: „Gott hat mich zwar mit viel „Verdruss und Widerwärtigkeiten kämpfen lassen, aber doch „immer auf gute Menschen geführt, die mir das Leben wieder „werth machten. Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit „sagen, dass ich diese zehn Monate über besser geworden „bin; meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt; ich „bin ordentlich in meinen Geschäften, anhaltend fleissig ge„worden.“ — Wie verschiedenartig aber die Eindrücke und Wirkungen dieser vier Jahre durch Ortswechsel und Thätigkeit waren, zeige die folgende gedrängte Uebersicht der Reisen. — Das Jahr 1810 führte Weber am 27. Februar zuerst nach Mannheim, wo er sich Gottfried Weber zu dauernder Freundschaft verband. Am 9. März bereits gab er daselbst das erste seiner späteren vielen Concerte, aus deren Ertrage, neben dem seiner Compositionen, er für die nächste Zeit seiner freien Künstlerschaft die äussere Existenz zu sichern hatte. — Nach diesen ersten Mannheimer Tagen

wurde der Aufenthalt in Darmstadt, der zwar durch mannigfachen Ortswechsel mit Frankfurt, Baden und andern nah gelegenen Städten ein sehr bewegter war, dadurch hochbedeutend für ihn, dass er eben in Darmstadt seinen von ihm so tief verehrten grossen Lehrer Vogler wiederfand und bei Diesem dessen Schüler, den reichbegabten Meyerbeer und den talentvollen Gänsbacher kennen lernte, mit denen er, bald innig befreundet, sich voll Begeisterung unter Vogler's Leitung höchst gründlichen, seinerseits erneuten Studien hingab. Unterdess gelang es ihm, seine Oper „Silvana" am 16. September in Frankfurt a. M. unter eigner Leitung mit Erfolg zur Aufführung zu bringen; seine nachmalige Gattin gab hiebei die Silvana; die Begegnung mit ihr blieb vorläufig aber eine nur vorübergehende.*) — Da der uns gestattete Raum es von nun an nicht mehr zulässt, jede von Weber's Arbeiten, die vom Jahre 1810 einschliesslich an entstanden, ohne Rückhalt hier aufzuzählen, so wird ferner nur das Allerwichtigste davon genannt werden.**) — So möge denn betreffs neuer Compositionen aus dem Jahre 1810 nur auf das Pianoforte-Concert Nr. I in C, (op. 11) hingewiesen

*) Die jüngste Aufführung dieser Oper fand zu Paris am 2. April 1872 auf dem Thèâtre lyrique national unter grossem Beifall statt.

**) Vollständig erschöpfende Auskunft über sämmtliche Tonwerke Weber's giebt das Werk von F. W. Jähns, königl. Professor in Berlin: „Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen, nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift. Berlin, Schlesinger (Lienau) 1871. 480 Seiten, grosses Lexikon-Format, Preis 3½ Thlr."

sein, so wie auf die einaktige komische Oper „Abu Hassan“, welche Weber dem Grossherzoge von Hessen-Darmstadt widmete.

Das Jahr **1811** brachte die Trennung von Vogler, welchen Weber danach nicht wiedersehen sollte, indem er sich nach München wendete. Der Aufenthalt in dieser Stadt erstreckte sich vom 14. März bis 1. December, wurde aber durch eine Reise in die Schweiz (vom 9. Aug. bis 23. Octbr.) unterbrochen. Der December fand Carl Maria in Prag, das Ende des Jahres in Leipzig, stets künstlerischen Bestrebungen hingegeben. Von den vielen persönlichen Annäherungen, die das Jahr 1811 ihm brachte, wurden zu dauernden einflussreichen Verbindungen: die Bekanntschaften mit dem grossen Clarinettvirtuosen Heinr. Baermann zu München und mit Fr. Rochlitz zu Leipzig. Am ersteren Orte gewann er sich zugleich den Schutz des Königspaares in so weit, dass am 4. Juni „Abu Hassan“ auf dem Münchner Hoftheater unter seiner Leitung mit Beifall in Scene ging. — An neuen Compositionen war dies Jahr bei weitem reicher als das vorhergehende. Als hervorragende seien hier nur bemerkt: Concertino, (op. 26); zwei Concerte in F (op. 73) und in Es (op. 74); Variationen mit Pianoforte (op. 33): sämmtlich für Clarinett; die italienische Concert-Arie zu Athalia „Misera me!“ (op. 50); das Fagott-Concert in F (op. 75), das Rondo zum Pianoforte-Concert Nr. II in Es (op. 32) und die vollständige Umschmelzung der alten Ouvertüre zu „Rübezahl“ in die „zum Beherrscher der Geister“.

Das dritte „Reisejahr“ **1812** führte Weber von Leipzig nach Gotha an den grossherzoglichen Hof, darauf vom 20. Februar bis 31. August zum erstenmal nach Berlin. In diese Zeit fällt, am 16. April, der Tod seines Vaters Franz

Anton. — Zu Berlin trat Carl Maria vielfach in neue Kreise. Als Gewinn eines treuesten Freundes für sein ganzes folgendes Leben ist hier der Zoologe Professor Hinrich Lichtenstein zuerst zu nennen. An diesen schlossen sich Meyerbeer's Eltern, die Familien der beiden Jordan, Gabain, Sebald, Türk, Koch, die Freunde Wollank, Rungenhagen, Flemming, Gubitz, v. Drieberg, wie endlich Fürst Anton Radziwill, der Componist des „Faust." Hier gestaltete sich ihm ein Freundeskreis, dessen bedeutungsvolles Verhältniss zu ihm er tief und schön Lichtenstein gegenüber damals mit der Bemerkung kennzeichnet: „Ich denke mir immer meine Freunde in Berlin als Eine „Familie. O dass ich Euch Alle so wiederfände, dass nichts „erkühlte, nichts abstürbe im Gemüthe und der Liebe. Es „gehört zu meinem Unglück, dass ein ewig junges Herz in „meiner Brust schlägt. Die Wärme, der Enthusiasmus, den „es beim Scheiden von dem Orte in sich trug, erhält es in „gleicher Kraft, und den härtesten Stoss erleidet es, wenn, „rückkehrend mit den alten gleichen Gefühlen, es dann nicht „wieder dieselben Anklänge findet, sondern mancher in den „Akkord gehörige Ton da höher da tiefer geworden ist. „— Gott erhalte unsre reine Stimmung!" —

Das wichtigste Ereigniss dieses Berliner Aufenthaltes für Weber war aber die Aufführung seiner „Silvana" am 10. Juli auf dem Königl. Hoftheater und zwar unter seiner eignen Direction und mit vorzüglichem Beifalle. — Am 31. August verliess er Berlin, um vom 6. Sept. bis zum 20. Decbr. bei seinem Gönner, dem Herzoge Emil Leopold August von Gotha in unausgesetzter musikalischer Thätigkeit zu verweilen, die ihn auch auf kürzere Zeit nach Weimar an den Hof der Grossfürstin Maria Paulowna, einer ausgezeichneten Pianoforte-Virtuosin, zog, woran sich die persönliche Bekannt-

schaft mit Goethe und Wieland knüpfte. Am 26. Dec. ging Weber nach Leipzig. — Das Jahr 1812 hatte unter vielen anderen Compositionen die Vollendung des grossartigen Es-dur-Pfte.-Concerts gebracht, ferner die herrlichen Pfte.-Variationen über „Joseph“, die Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr“ für Soli, Chor und Orchester und die erste seiner nach Form und Inhalt gleich grossen vier Pfte.-Sonaten, die in C, opus 24. — Hiemit schliesst das dritte „Reisejahr“ Weber's; doch ist als eine noch zu ihm zählende letzte künstlerische That das sogenannte grosse Neujahrs-Concert zu Leipzig am 1. Januar 1813 anzusehen, in welchem er seine Hymne und sein schönes reiches Es-dur-Pfte.-Concert zum erstenmal öffentlich aufführte, letzteres zum erstenmale ganz vollständig, unter enthusiastischem Beifalle.

Obwohl Weber, bei Beginn seines Tagebuchs von 1813, dieses Jahr mit „Viertes Reisejahr“ überschrieben hatte, so wurde es doch zu seinem eigentlichen „Ersten Joch-Jahre“, mit welcher Bezeichnung erst freilich das Jahr 1814 im Tagebuche von ihm versehen ist. Denn am 12. Januar in Prag angekommen, wurde er sehr bald vom Director des dortigen königl. böhmisch landständischen Theaters, C. Liebich, bestimmt, die Stellung eines Capellmeisters und Opern-Directors an demselben anzunehmen. Längst hatte jener treffliche, in seinem Fache ausgezeichnete Mann die Nothwendigkeit einer gründlichen Umgestaltung dieses Kunstinstitutes eingesehn, und indem er Weber zu diesem Zwecke zu fesseln wusste, erreichte er denselben auch auf das Vollkommenste. Das dreijährige Schaffen unsres thatkräftigen Meisters gab der Prager Bühne durchaus neue Impulse, wenn es ihm auch nicht gelang, das für höhere Kunstinteressen damals ziemlich laue grosse Publicum Prag's nachhaltig zu erwärmen. Die

Aufgabe war überhaupt eine schwere, denn Weber fand die dortigen Opernverhältnisse in einem so zurückgekommenen Zustande, dass seine Arbeit daran einem gänzlich neuen Auferbauen fast gleichkam. — Mit einer Dienstreise nach Wien vom 27. März bis 26. Mai, behufs Ergänzung seines Sängerpersonals, eröffnete er seine Amtsführung. Dort fand er seinen Freund Meyerbeer wieder und knüpfte manche neue Verbindung mit maassgebenden Persönlichkeiten an, z. B. mit Mosel, Castelli, Moscheles, den Grafen Palffy und Dietrichstein, Spohr. Nach Prag zurückgekommen, gab er seinem Personale eine treffliche (noch erhaltene) Dienstordnung und trat am 9. September mit der glänzenden Aufführung von Spontini's „Cortez" als Operndirector vor das überraschte Publicum; dieser Oper folgten unausgesetzt die vorzüglichsten Werke seiner Wahl, wobei freilich nebenher die meist unerquicklichen Wünsche des Publicums nicht minder berücksichtigt werden mussten.

Der Mai des Jahres **1814** brachte ihm die Nachricht des am 6. erfolgten Todes seines geliebten Meisters, des Abts Vogler — „Gott segne seine Asche! ich habe ihm viel „zu verdanken, und er hat mir immer die ausgezeichnetste „Liebe bewiesen!" so ruft er am 8. Mai in seinem Tagebuche aus. — Der ihm alljährlich zustehende Urlaub führte Weber im Juli zur Cur in das Bad Liebwerda bei Böhmisch Friedland und im August wieder nach Berlin. Hier, wo er Concert gab, und seine Silvana neu einstudirte und aufführte, wurde ihm ein überaus warmer und herzlicher Empfang, und er durfte zu den alten Freunden bald neue zählen, darunter Männer wie L. Tieck, Brentano, vor allen aber den Grafen Carl von Brühl, der nicht lange darauf General-Intendant der Berliner Hofbühne und als solcher der treueste Beschützer Weber's in Berlin bei dessen spätern grossartigen Kunst-

erfolgen wurde. Politisch gingen daselbst die Wogen höher als je. Von diesen Eindrücken tief erfüllt begab sich Weber im September wieder zum Herzog von Gotha, bei welchem er, auf dessen altem Jagdschlosse zu Tonna bis zum 20. verweilte. Hier war es, wo er am 13. die beiden ersten seiner unsterblichen begeisternden Kriegslieder „Lützow's Jagd“ und das „Schwertlied“ componirte, denen sich bald noch acht andere Lieder, ebenfalls aus Körner's „Leyer und Schwert“, theils in Altenburg, theils in Prag geschrieben, anschlossen, welche alle deutschen Herzen im Fluge eroberten. — In seinen Wirkungskreis zu Prag am 25. September zurückgekehrt, begann er bald die ihm lange bemerklich gewordene Vereinsamung seiner Stellung mehr und mehr zu empfinden. Aber doch griff er mit erfrischtem Muthe auf's Neue zur Arbeit an der ihm anvertrauten Kunstanstalt; besonders die Aufführung des Fidelio am 27. Nov. gab ein leuchtendes Zeugniss dafür. Auch diese Oper wurde jedoch, wie so viele andere treffliche, von den Pragern in der ihm schon nur allzu bekannten Weise mit Kühle aufgenommen, ungeachtet er auf die Einstudirung des von ihm so hochverehrten Meisterwerkes einen vollen Monat mit 14 Proben verwendet hatte. Unerschütterlich indessen lag er seiner Pflicht ob, dem einmal als recht erkannten Wege folgend. In des schaffenden Künstlers innerm Leben, in der Freude als Bildner junger Talente fand er anderweitigen, tiefgehenden Ersatz. — So war der Frühling des Jahres **1815** herangekommen. Da regte ihn die am 8. Juni nach München unternommene Reise zu erhöhterem Schaffen an, und hier entwickelte sich nun, nach Vollendung mancherlei neuer Arbeiten, die Idee zur Composition seiner grossen Cantate „Kampf und Sieg“ zur Feier der Schlacht bei Belle-Alliance. Die

Verkörperung jener Idee zu diesem grossartigen Kunstwerke, der er sich, nach Prag zurückgekehrt, mit Begeisterung hingab, wurde daselbst am 22. Dec. von ihm vorgeführt und mit einer Wärme aufgenommen, wie sie für Prag fast beispiellos war.

Das Jahr **1816** war bestimmt, die beiden bedeutendsten Ereignisse im Leben unsres Meisters, wenn auch nicht herbeizuführen, so doch vorzubereiten: Seine Wirksamkeit als königlich sächsischer Capellmeister und seine eheliche Verbindung. — Die schon angedeuteten, Weber verstimmenden Verhältnisse, dem Prager grossen Publicum gegenüber, bildeten für ihn zu schwer wiegende Gründe, um ihn nicht endlich eine Aenderung seiner künstlerischen Stellung ernstlich wünschen zu lassen. Bei seinen wiederholten Besuchen Berlin's war der Gedanke bei der dortigen Hoftheater-Direction rege geworden, ihm die eine der beiden Capellmeisterstellen zu übertragen, und er selbst hatte sich der Sache mit Neigung zugewendet. So erklärt es sich denn leicht, weshalb er sich auch im Jahre 1816 wieder dahin begab, um am 18. Juni, dem ersten Jahrestage der Schlacht von Belle-Alliance, seine grosse Cantate „Kampf und Sieg“ und seine ebenfalls mit Enthusiasmus aufgenommenen Lieder aus „Leyer und Schwert“ im königlichen Opernhause zweimal öffentlich aufzuführen. Dennoch gestalteten sich feste Beschlüsse wegen seiner dortigen Anstellung nicht, trotz warmer Befürwortung des ihm freundschaftlich zugeneigten Intendanten Grafen Brühl; aber die ersehnte Aenderung in seiner Stellung kam plötzlich von anderer Seite. — Der König Friedrich August I. von Sachsen beabsichtigte, in Dresden eine deutsche Oper zu begründen und beauftragte den Intendanten des Dresdener Hoftheaters, den Hofmarschall Grafen Heinrich Vitzthum von Eck-

städt, die dazu nöthigen Schritte zu thun. Derselbe befand sich im Juli zur Cur in Carlsbad, und hier war es, wo Weber, auf dem Rückwege nach Prag, mit ihm zusammentraf. Des Grafen an Weber gestellte Anträge zur Uebernahme der Stelle eines „königlich sächsischen Capellmeisters und Directors einer in Dresden neu zu schaffenden Oper" wurden von Weber angenommen und erhielten am 21. Dec. die königliche Genehmigung. — Weber's viertehalbjährige Amtsthätigkeit in Prag schloss am 29. September 1816. Im Ganzen hatte er während derselben in 31 rein zur Einstudirung von musikalisch-dramatischen Werken verwendeten Monaten 61 Opern und Singspiele daselbst in Scene gehen lassen. Als Beweis seiner Selbstlosigkeit darf nicht unerwähnt bleiben, dass er, bei dieser verhältnissmässig grossen Anzahl einstudirter Werke, nicht eine seiner eignen Opern zur Aufführung gebracht hatte.

Die Förderung des anerkannt Besten in jedem Genre war sein Ziel gewesen und hiess ihn selbst zurücktreten. Jenes zu beschützen, schien ihm um so nothwendiger, als Zeitgeschmack und Laune des Publicums ihm ohnedies genug Unbedeutendes aufnöthigten. So konnte denn Weber mit der Empfindung vollster Pflichterfüllung Prag verlassen und, wenn auch in seinen anfänglichen Erwartungen getäuscht, zugleich die Ueberzeugung mit sich hinwegnehmen, manches verständnissvolle und ihm ergebene Herz zurückzulassen. — Am 13. October kam Weber zum zweiten Male in diesem Jahre in Berlin an, um im Hause seines Freundes Lichtenstein vorläufig ganz der Composition zu leben. Aber am 19. November verlobte er sich dort mit Carolina Brandt, einer vorzüglichen Sängerin und Schauspielerin im Fache des Naiven, einer selten geistvollen und liebenswerthen Persönlich-

keit, die als Mitglied der prager Bühne schon lange seine Neigung gefesselt hatte und eben jetzt am Berliner Hoftheater eine Reihe von Gastvorstellungen gab. — Die Jahre 1813 bis 16, in denen Weber fast ausschliesslich an Prag gebunden war, brachten, trotz seiner vielen Amtsgeschäfte, dennoch eine verhältnissmässig namhafte Anzahl von musikalischen Schöpfungen zur Reife. Als Hervorragendstes ist zu nennen: Aus dem Jahre 1813, dem dienstlich schwersten: Das Andante und Rondo ongarese für Fagott, und die vier schönen Lieder Nr. 2—5 im op. 30. — Aus dem Jahre 1814: Die schon genannten 10 Kriegslieder aus „Leyer und Schwert.“ — Aus 1815: Pfte.-Variationen über „Schöne Minka“, zwei grosse italienische Concert-Arien op. 51 und 52, Quintett für obligate Clarinette mit Streich-Instrumenten, und „Kampf und Sieg.“ — Aus 1816: Die unvergleichliche, glanz- und fantasievolle grosse Pfte.-Sonate Nr. 2 in As, den charakteristischen Gesänge-Cyklus „Die vier Temperamente beim Verluste der Geliebten“, das grosse Duo concertant für Pfte. und Clarinett“ und die dämonische grossartige Pfte.-Sonate Nr. 3 in D. —

Waren die Jahre 1810 bis 1816 für Weber wichtig geworden, so dass man sie füglich seine zweite Lebensepoche nennen konnte, so begann mit dem Jahre 1817 nun recht eigentlich seine dritte und letzte; sie war die ereignissreichste, in ihren äusseren Erfolgen die bei Weitem glänzendste und auch für die musikalische Kunst und ihre Förderung durch Weber die bedeutendste.

Am 13. Januar **1817** kam Weber zur Uebernahme seiner Stellung als königlich sächsischer Capellmeister nach Dresden. Seine Amtsfunctionen waren mannigfache, und wenn die Zahl derselben schon nicht klein war, so machten eigenthümliche Verhältnisse sie einerseits schwierig, andrerseits

drückend. Das zumeist Ungünstige beruhte in dem Umstande, dass seit Mitte des 17. Jahrhunderts vom Hofe zu Dresden die italienische Oper ausschliesslich gepflegt, die deutsche dagegen nur geduldet worden, von der eigentlichen grossen Hofbühne aber stets ausgeschlossen war. Als nun, nach des Königs Friedrich August I. Absicht, eine deutsche königliche Oper in Dresden neu geschaffen werden sollte, lag diese Aufgabe unserm Meister nicht etwa nur einfach vor, sondern sie schloss einen offnen und geheimen Kampf ein mit der bald als ihre Gegnerin auftretenden italienischen Schwester-Oper; und nicht nur diese selbst, sondern Alles, was durch Neigung, Gewohnheit oder persönlichen Vortheil mit ihr zusammenhing, erwies sich abgeneigt, ja feindlich. Vom Könige an, der weniger aus Liebe zu deutscher Musik als aus Gerechtigkeitssinn für diesselbe, den Gedanken einer deutschen Oper zu Dresden verwirklichte, — von ihm und dem Hofe an bis auf die geringfügigsten Bediensteten hinab blickte die dresdener Gesellschaft auf die Erscheinung der vaterländischen Oper, im glücklichen Falle ohne Antheil und Erwartung, meist aber mit erklärter Gegnerschaft, sei es aus Vorurtheil, sei es aus interessirter Parteinahme. — So war denn der Boden, auf dem sich Weber bei Lösung seiner Aufgabe zu bewegen hatte, kein ebener, ja ein um so rauherer, als ihm zwar die sehr ausgezeichnete königliche Capelle überwiesen wurde, von dem ihm bewilligten Sängerpersonale der italienischen Oper sich aber nur sehr wenig für die deutsche verwendbar erwies, und er sich betreffs Erwerbung geeigneten neuen Personals zur äussersten Sparsamkeit verpflichten musste. Dennoch gelang es Weber, schon am 30. Januar, also am 17ten Tage nach seiner Ankunft in Dresden, als erste Oper unter seiner Leitung Mehül's „Joseph in Egypten“

zu geben, und zwar zu hoher Befriedigung des Königs. Die Wirkung auf das Publicum war eine grosse und um so bedeutungsvoller, als Weber sich einige Tage vor der Aufführung mit einer öffentlichen Ansprache an das Publicum gewendet hatte, um durch Darlegung der Geschichte, Eigenart und des Werthes der Oper das Interesse für dieselbe zu wecken und zu vertiefen. Dies bisher „unerhörte" Verfahren behielt Weber auch, bis zum Jahre 1820, einschliesslich bei allen neu einstudirten Werken bei. Ihn leitete dabei der Wunsch, die einseitige Disposition der Dresdener zu Gunsten freierer Auffassung und tieferer Durchdringung der musikalischen Kunst zu heben; in der Hand seiner Gegner aber wurde jenes Verfahren zu einer Waffe, indem sie es ihm als Ueberhebung auslegten. An der Spitze dieser Gegner befand sich erklärlicherweise der Capellmeister an der italienischen Oper Francesco Morlacchi. Seine Machinationen zeigten sich gleich Anfangs in formellen Dingen. Weber war zwar als „königlicher Capellmeister" nach Dresden berufen worden; aber dort angekommen, wurde ihm nur der Titel eines „königlichen Musikdirectors" zugestanden. Das konnte nicht von seinem Gönner, dem Grafen Vitzthum, ausgegangen sein; als jedoch für Weber am 11. Februar 1817 die Stellung als „königlicher Capellmeister" officiell ausgesprochen wurde, erhob sich der vom Hofe bevorzugte Morlacchi fast unverhüllt als Weber's Gegner. Eine Kette der verletzendsten Erfahrungen von dieser Seite her trübte von nun an die ganze Dauer von Weber's Wirksamkeit in Dresden bis zu seinem Tode, und diese Erfahrungen wurden noch schwerer und einschneidender, als der Kampf zwischen der deutschen und italienischen Oper bei dem Dresdener Publicum wie im Allgemeinen in Deutschland, und bald über dies hinaus,

immer grösseren und bedeutungsvolleren Ausdruck gewann, das heisst, als der „Freischütz“ 1821 nicht nur Deutschland, sondern auch bald darauf die ganze musikalische Welt durchflog. — Auf Weber konnten diese drückenden Verhältnisse nicht ohne nachtheilige Wirkungen bleiben, namentlich auf seine schwächliche Gesundheit. Um so bewunderungswürdiger erscheinen daher seine Arbeiten, die ihren in immerwährenden aufreibenden Erregungen erhaltenen Schöpfer schliesslich in die Reihe der ersten deutschen Tonmeister erhoben. War doch schon Weber's Amtsthätigkeit allein überaus anstrengend; denn neben der Direction der deutschen Oper, neben dem Dienst an der katholischen Hofkirche, den er mit Morlacchi theilte, musste er Letzteren nicht nur häufig im Kirchendienst vertreten, sondern auch in der Leitung der italienischen Oper, da Morlacchi sich oft beurlauben liess, z. B. zwischen 1817 und 18 acht volle Monate. Zu alledem lag Weber noch die Leitung der königlichen Hof- und Tafelmusik ob, ferner das Beschaffen der Sänger und Capellmusiker, wie ihm endlich auch die Composition fast aller am Hofe bei vielfachen festlichen Gelegenheiten nothwendig werdenden Musik zufiel. — Trotz aller dieser seine Stellung erschwerenden Verhältnisse liess er sich in seinem Muthe nicht beugen, sich das Endziel seiner amtlichen und künstlerischen Thätigkeit nicht aus den Augen rücken, wie er dies so klar und würdig in einem Briefe an seine Braut in Prag im August 1817 ausdrückt, indem er ihr schreibt: „Es ist wahr, dass in „dieser Zeit viel zusammengekommen, ja zum Theil noch bei„sammen ist, — aber ich habe mir fest vorgenommen, so „leicht wie möglich über alles wegzusehen und mich immer„mehr in meine Ueberzeugung zu hüllen, unbekümmert, ob „ich eine Sprosse höher oder tiefer in der Gnade stehe,

„wenn ich nur weiss, dass ich vermöge meines Willens die „oberste Stufe verdiene."

Doch kehren wir vom allgemeinen Ueberblick dieser Verhältnisse zum Jahre 1817 zurück. — Unter den Personen, die Weber bald nach Antritt seiner Stellung in Dresden näher kennen lernte, befanden sich zunächst der Archäologe A. Boettiger, Langbein, Arthur vom Nordstern, Carl Förster (der Petrarca-Uebersetzer), Carl Winkler (pseud. Theodor Hell), G. Schilling, Ed. Gehe, Helmina von Chezy und Andere; L. Tieck war ihm schon von Berlin seit dem Jahre 1814 bekannt. Der Mann jedoch, der für ihn am wichtigsten werden sollte, war der Dichter Friedrich Kind, den er bereits früher in Dresden kennen gelernt. Weber, schon jahrelang nach einem ihm zusagenden Operntexte aussehend, wusste Kind lebhaft zur Ausführung eines solchen anzuregen, und als dieser ihm das Sujet des „Freischütz" darbot, ergriff Weber es um so lebhafter, als schon im Jahre 1810 sein Freund Alexander von Dusch dasselbe für ihn zu einem Operntexte zu bearbeiten begonnen hatte, ohne dass es zur Vollendung gekommen war. Kind, sofort ganz von der Idee erfüllt, verfasste nun das Buch zu der neuen Oper (welche anfänglich „Der Probeschuss", dann „Die Jägersbraut" und erst nach ihrer Composition „Der Freischütz" genannt wurde) in der kurzen Zeit von kaum neun Tagen (vom 21. Februar bis 1. März.) — Wenn Weber's Tagebuch nun erst am 2. Juli die Bemerkung aufweist, „die erste Note von der Jägersbraut aufgeschrieben", so wird dies dadurch erklärlich, dass er erst dann seine Compositionen zu „notiren" unternahm, wenn Alles innerlich bei ihm klare Form gewonnen hatte. Der Notirung, einem flüchtigen, sehr karg gehaltenen Entwurfe, folgte dann endlich (oft viel später) die vollständige Ausführung, bei Orchester-Partituren die fertige Instrumentirung. —

Die Arbeit Weber's am „Freischütz“ war über einen so grossen Zeitraum ausgedehnt, wie dies bei keinem seiner anderen Werke der Fall gewesen ist; denn er beendete sie erst am 13. Mai 1820, ja deren gänzlicher Abschluss trat erst ein mit der später noch nothwendig werdenden zweiten Arie Aennchen's „Einst träumte meiner sel'gen Base“ am 28. Mai 1821 in Berlin, kurz vor der ersten Aufführung. Der Grund dieser langsamen Förderung des Werkes ist theils in der erwähnten grossen Bürde seiner Amtspflichten, theils in Ausführung anderer augenblicklich drängender Compositionen, sowie auch in Ereignissen seines Privatlebens zu finden. Zu den in die Zeit der Schöpfung des „Freischütz“ fallenden Arbeiten gehören (um nur die bedeutendsten zu nennen) für das Jahr 1817: die Musik zuM üllner's Trauerspiel „Yngurd“ für das Berliner Hoftheater; die „Zum Annentage“ (im op. 53) und die grosse italienische Cantate „L'Accoglienza“ zur Vermählung der Prinzessin Maria Anna Carolina von Sachsen (ungedruckt), beide letztere für den sächsischen Hof; ferner die Variationen über ein Zigeunerlied (op. 55). — Abgesehen von einem kurzen Ausfluge Weber's nach Prag, wo er die Darstellung seiner „Silvana“ leitete, und einem gleichen zur Aufführung von „Kampf und Sieg“ in Leipzig, steht hinsichts der aus Weber's persönlichen Angelegenheiten hervorgehenden Arbeits-Unterbrechungen am Freischütz in erster Reihe seine Vermählung am 4. Nov. 1817 und eine daran geknüpfte Kunstreise, auf welcher er in Darmstadt, Giessen und Gotha Concert gab und von der er am 20. December nach Dresden zurückkehrte. — Am 13. Sept. war Weber's dortige Stellung vom Könige in eine lebenslängliche umgewandelt worden, und nach diesem Beweise der Zufriedenheit mit seinen Leistungen

konnte Weber seine Stellung jetzt als eine gesicherte und dauernde betrachten, um so mehr die liebenswürdige und geistvolle Gattin, welche nun die Bühne verlassen hatte, ihm ein Hauswesen zu gestalten verstand, das ihm jedes Glück darbot. Jeden Missklang, der von aussen her auf ihn eindrang, wusste Caroline mit ihrem liebevollen Herzen und feinem Sinne, wenn nicht ganz zu beschwichtigen, so doch in seinem Eindrucke zu mildern. Sie erfüllte so ganz den Wunsch, den Weber in liebenswürdigstem Humor im Juli 1817 brieflich von Dresden nach Prag an sie mit den Worten gerichtet hatte: „Wenn dieses so durchaus gesegnete Jahr so „gut die Weiber gedeihen lässt, wie es den Anschein vom „Weine hat, so will ich noch oft in späteren Jahren bei „einem Gläschen 1817ner ausrufen: Das war das gute Jahr, „wo mein Weibchen gedieh! Also halte Dich dazu! Lasse „Dich zeitigen von der Sonne der Wahrheit und Erkenntniss; „fülle Dich mit dem Thau der Geduld und Liebe, damit Du „unter der Kelter des Ehestandes den hellen, klaren Lebens-„wein giebst, der verjüngt, stärkt und beglückt.“ Auch in der Gesellschaft erschienen die Gatten als ein Paar, dessen edle, heitre und anmuthige Persönlichkeiten, wie seine beiderseitigen künstlerischen Leistungen, es zu den hervorragendsten Erscheinungen stempelten, so dass es überall fesselte und in seltener Weise geliebt und geschätzt wurde.

Während des Jahres 1818 ruhte, mit Ausnahme einiger Tage im April, das Schaffen am „Freischütz“ gänzlich. Anfangs desselben schrieb Weber seine ebenso kunstreiche wie prachtvolle grosse Messe Nr. I. in Es; dann folgten den Verlegern zu liefernde Lieder-Compositionen zu den op. 53, 64 und 71. — Vom Juni bis September bewohnten Weber und seine Gattin ein einfaches, ganz schmuckloses, aber sehr schön

auf der Klein-Hosterwitzer Berglehne in der Nähe des Lustschlosses Pillnitz gelegenes Winzerhäuschen, das „Felsner'sche.“ *) Es wurde die Geburtsstätte einer beträchtlichen Anzahl trefflicher Werke, darunter mehrere, hervorgerufen durch die auf den 20. September fallende Feier des 50jährigen Regierungs-Antritts des Königs: die grosse Jubel-Cantate (op. 58), die Jubel-Ouvertüre (op. 59), die Musik zum Schauspiel „Lieb' um Liebe“ und die kleinere Cantate „Natur und Liebe“ (op. 61) zum Namenstage des Königs; ferner die grosse Arie zu Cherubini's „Lodoiska“ für Mad. Milder in Berlin (op. 56), die Musik zu Ed. Gehe's „Heinrich IV.“ und „Grillparzer's Sappho“, wie die Nummern 1, 4 und 5 der reichen „Huit Pièces à 4 mains“ für Pianoforte (op. 60). — Die vorgenannte „Jubel-Ouvertüre“ war zu jener Regierungs-Jubel-Feier ursprünglich nicht beabsichtigt. Der Intendant des Hoftheaters hatte, ohne directen Auftrag dazu empfangen zu haben, Weber zur Composition einer grossen Jubel-Cantate veranlasst, welche zwar sofort nach den eigentlichen Jubeltagen in der Neustädter Kirche zu Dresden mit glänzendem Erfolge aufgeführt, jedoch, kurz vor der officiellen musikalischen Feier im grossen Opernhause, vom Könige abgelehnt wurde, da sie nicht von demselben direct angeordnet und durch ihren lebhaft huldigenden Text dem

*) Seit 1836 in seinen Räumen mit Bildniss und Autographen Weber's und einem Fremden-Album durch den Verfasser dieser Schrift versehen, seit 1865 jedoch ausserdem mit einer vergoldeten Erztafel geschmückt, zu deren Herstellung eine Anzahl pariser Verehrer des Meisters wesentlich beigesteuert haben. — Möchte diese geweihte, wenngleich durchaus bescheidene Stätte von dem deutschen Volke nunmehr als sein Eigenthum erworben werden, wie in ähnlichen Fällen es in Beziehung auf seine hervorragenden Geister vielfach so ruhmvoll geschehen ist! Wie verlautet, wird die Ausführung dieses Wunsches durch einen Verein deutscher Verehrer Weber's jetzt thatsächlich in Angriff genommen werden.

bescheidenen Sinne des Monarchen nicht genehm war. Das von Weber zu leitende feierliche Hof-Concert wies jedoch in der ihm vorgeschriebenen Anordnung ein so inhaltsloses, geradezu kümmerliches Programm auf (3 italienische Opern- und 2 instrumentale Concert-Nummern), dass Weber beschloss, noch eine eigentliche Jubel-Fest-Ouvertüre zu schreiben, deren Aufführung schliesslich ebenfalls nur mit Schwierigkeiten durchgesetzt wurde, obwohl sie als das einzige dem Feste würdige Kunstwerk erscheinen musste. — So enstand diese Jubel-Ouvertüre, die für alle Zeit und für jede bedeutsamere Feier des deutschen Volkes der unübertroffene, feurig-erhabene Ausdruck patriotischer Empfindungen geworden ist, wie dies auch die jüngste Aufführung bei Einweihung der Universität Strassburg am 1. Mai d. J. erwiesen hat. — So entschädigte das Geschick Weber für den Schmerz, mit seiner Cantate zurückgewiesen zu werden, durch ein Werk, dem die Unsterblichkeit gesichert ist.

Der 4. Januar **1819** brachte dagegen die Vollendung einer kleineren Messe, Nr. II. in G, zur Feier der goldenen Hochzeit des Königspaares am 17. d. Mts. — Doch kaum hatte Weber im März die Composition des „Freischütz" wieder zur Hand genommen, als ihn schon der 21. d. Mts. auf ein ernstes Krankenlager warf, von dem er sich erst Ende April wieder erhob; und wie ein Schlag fast nie allein kommt: zur selben Zeit starb ihm ein Kind, und sein edler Gönner und Chef, Graf Vitzthum, nahm seine Entlassung. Das waren traurige Ereignisse. So zog denn der sich nur sehr langsam erholende Meister Anfangs Mai wieder nach seinem lieben Hosterwitz. Erst im Juni aber konnte er sich dort nach und nach mit leichteren Arbeiten beschäftigen, wie Clavier-Auszügen von Abu-Hassan, Jubel-Cantate, Jubel-Ouvertüre

und Anderem. Der Schluss jenes Monats brachte endlich wieder das erste neue Werk, das brillante Es-dur-Rondo (op. 62), dem nun im Juli und August bei erfrischten Kräften eine Reihe der bedeutendsten seiner Pianoforte-Compositionen folgten, wie: die epochemachende „Aufforderung zum Tanze", das grosse Trio mit Flöte und Cello (op. 63). die glanzvolle E-dur-Polacca (op. 72), die Nummern 2, 3, 6, 7 und 8 der schon genannten „Huit pièces à 4 mains", die Sätze I und II der grossen E-moll-Sonate (op. 70) und eine Anzahl von Liedern, unter denen das unvergleichliche „Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen" (Nr. 3 in op. 71.) — Am 7. September beendigte Weber den Sommeraufenthalt in Hosterwitz, der so viel edelster Früchte gereift hatte, und kehrte, wie es schien, neu gekräftigt nach Dresden zurück. In diese Tage fiel zugleich die für ihn wichtige Nachricht von Seiten des Grafen Brühl, dass dieser die Aufführung des „Freischütz" für Berlin erwünsche, und so griff denn der Meister auf's Neue zu dem lang verlassenen Werke. Am 23. October begann er sogar dessen Instrumentirung und hatte es zum Schlusse des Jahres im Ganzen so bedeutend gefördert, dass zu seiner Vollendung wenig mehr als der dritte Act und die Ouvertüre fehlten.

Die Arbeit am „Freischütz" wurde freilich Anfangs des Jahres **1820** bis tief in den Februar hinein durch allerlei ungünstige Umstände, selbst durch erneutes Kränkeln Weber's wiederum zurückgedrängt; dazu kamen noch die Besuche von Mozart's Sohn und Hummel, um in Dresden zu concertiren; ja, am 14. März gelangte das Schauspiel „Preciosa" in seine Hände, zu welchem die Musik für Berlin zu schreiben er dem Grafen Brühl zugesagt, und sogar die Composition einer neuen komischen Oper „Die drei Pintos" wurde

mit dem Dichter derselben, dem damaligen Hof-Theater-Secretär Winkler (pseud. Theod. Hell) verabredet; der März fand Weber aber auf's neue der Arbeit am „Freischütz“ hingegeben. Mitte April bezog er ein stilles Landhaus in „Kosel's Garten“ in Antonstadt-Dresden in der Nähe des sogenannten „Linke'schen Bades“ und in diesem Landhause, (das jetzt abgebrochen ist, eben so wie das Ceccarelli'sche im ehemaligen „italienischen Dörfchen“ zu Dresden, worin der „Freischütz“ begonnen wurde) — hier war es, wo Weber am 13. Mai das Werk vollendete, das ihm unsterblichen Ruhm zu bereiten bestimmt war. Wie eigenthümlich und sympathisch spricht uns nach Abschluss der bewunderungswürdigen Schöpfung dieser Oper der naive Ausruf an, den am darauf folgenden Tage der sonst rastlos und leider übermässig Arbeitsame in seinem Tagebuch thut, wo es heisst: „14. Mai. Sonntag — gefaullenzt!“ — Aber nicht volle vierzehn Tage waren verflossen, da sass der Meister bereits über einem neuen Gebilde, das, ähnlich wie der Freischütz, später zum Lieblinge seines Volkes werden sollte; es war die seelenvolle, frische, farbenglühende Musik zu Preciosa, die am 25. Mai begonnen und, so äusserlich umfangreich die Arbeit war, doch schon am 15. Juli vollendet wurde, obgleich nebenher, sogar schon zwei Tage nach dem Beginn der Preciosa, auch die neue Oper „Die drei Pintos“ ernstlich in Angriff genommen worden war. Weber kehrte zwar zu diesem letzteren Werke, besonders im Laufe des Jahres 1821 wiederholt zurück, ja noch 1824, wie sein Tagebuch am 20. September mit dem einzigen Worte: „Gepinto't“ meldet — dennoch gelangte es später nicht zur Vollendung. Die skizzirten Fragmente dieser Pinto's lassen deutlich erkennen, dass hier eine ebenso reizende, wie geniale Schöpfung auf

dem Felde der komischen Oper leider unvollendet geblieben ist. — Da unterdess der Freischütz zu der im neuen Schauspielhause zu Berlin zuerst zu gebenden Oper bestimmt worden war, die Eröffnung desselben aber bis zum Mai 1821 verschoben wurde, so benutzte Weber den ihm 1820 zustehenden Urlaub zu einer grösseren Kunstreise zwischen dem 25. Juli und 3. Nov. d. J., auf welcher er in Halle, Quedlinburg, Göttingen, in der Stadt und am Hofe zu Oldenburg, in Bremen, Eutin, Ploen, in Friedriksborg am königlich dänischen Hofe, in Kopenhagen, Lübeck, Hamburg, Braunschweig vierzehn Concerte gab, die ihm reichlich Ehre und äusseren Gewinn brachten. Auch waren es vielfache persönliche Beziehungen, die ihn dabei freudig erregen mussten, wie z. B. die höchst gütige und ehrenvolle Aufnahme seitens des dänischen Königspaares. Auf dieser Reise war es auch, wo er zweimal seine wunderbare Ouvertüre zum „Freischütz“ mit enthusiastischem Beifall öffentlich aufführte, zum ersten Mal überhaupt am 8. Oct. zu Kopenhagen, zum zweiten Male am 31. zu Braunschweig; zum dritten und letzten Male, ebenfalls noch vor der Aufführung der Oper selbst, gab er sie im Concerte seines alten Münchener Freundes Heinrich Baermann am 18. December in Dresden.

Der Anfang des Jahres **1821**, des für Weber ruhmreichsten, führte dem musikalischen Pädagogen in ihm eine besonders dankbare Aufgabe zu: die Ausbildung eines ausgezeichnet begabten Kunstjüngers, Julius Benedict aus Stuttgart, der, als Weber's Schüler, ihm bald in seltener Verehrung und Liebe ergeben war und dies bis auf den heutigen Tag geblieben ist, wo er in London, von der Königin zum Ritter und Baronet erhoben, als gefeierter Künstler, Operncomponist

und Capellmeister der Königin, das Andenken seines Meisters in rührender Weise hochhält; auf Weber's Reisen nach Berlin im Jahre 1821 und Wien im Jahre 1823 war er dessen treuer Begleiter. — In den Anfang des Jahres 1821 fällt auch Weber's Idee zu einem grossartigen „Concertstück“ für Pianoforte mit Orchester (op. 79) mit gewissermassen dramatischem Hintergrunde; jedoch erst am Tage der ersten Aufführung seines Freischütz zu Berlin wurde es vollendet und zunächst in Berlin am 25. und 29. Juni und in Dresden am 30. November mit begeistertem Beifalle von ihm vorgetragen; denn hohe virtuose Ausbildung und seelenvollster Ausdruck hielten sich in seiner zugleich originalen Behandlung des Instruments die Wage. Dies „Concertstück“ voll reizender Pracht bringt jene Eigenschaften auf glänzendste Weise zur Erscheinung. — Unter der Beschäftigung mit dieser Composition trat Weber am 2. Mai 1821 die glorreiche Reise nach Berlin an, um dort endlich seinen „Freischütz“ einzustudiren und aufzuführen, jene Oper, mit welcher eine neue Epoche des musikalischen Dramas in Deutschland beginnt.

Obwohl voll ruhigen Vertrauens zu seinem Werke, kam Weber doch in etwas gespannter Erwartung am 4. Mai nach Berlin. — Denn wenn auch durch die vorhergegangenen Aufführungen der „Preciosa“ daselbst (die erste am 14. März d. J.) das sofort davon eroberte Publicum in glücklichster Form zu dem durchaus neuen, ungeahnten Eindruck vorbereitet worden war, den es durch den Freischütz bald empfangen sollte, so hatte doch Weber eine klare Einsicht in die Eigenartigkeit seiner Oper, wenn er am 26. März an Lichtenstein schrieb: „Es freut mich sehr, auch von „Dir zu hören, dass die Preciosa durchaus gefiel; sie ist „ein guter Vorläufer für den Freischützen, denn es war „doch manches Gewagte darin nach gewöhnlicher Handwerks-

„Ansicht.“ — Wenn so durch Preciosa, in Verbindung mit dem warmen Andenken an den Sänger der Lieder aus „Leyer und Schwert“, einerseits der Boden für eine günstige Aufnahme des „Freischütz“ in Berlin geebnet schien, so erwies sich dieser Boden anderseits doch keineswegs frei von Schwierigkeiten und Hindernissen, zumal durch die ausgesprochene Neigung eines gewissen Theiles des Berliner Publicums für den eben in hoher Blüthe stehenden Rossini und durch den Einfluss des derzeitigen musikalischen Alleinherrschers in Berlin, des stolzen, auf jedes deutsche Verdienst besonders eifersüchtigen Spontini. Durch die Berliner Aufführung von dessen „Olimpia“ im April d. J. waren die Parteien noch schärfer geschieden, und so hatte der Tag der ersten Aufführung des „Freischütz“ allerdings eine höhere Bedeutung gewonnen, insofern er geeignet war, als Moment zu gelten, wo die deutsche Kunst, der fremdländischen gegenüber, den Kampfplatz betreten sollte. — In welcher Weise der deutsche Meister das Feld behauptete — wem ist es nicht bekannt geworden? Ziemlich lange schon sind Spontini's Werke im Allgemeinen von der Bühne verschwunden, selbst sein vollendetstes ist zur Seltenheit darauf geworden, während Weber's ewig junger Freischütz auf allen Theatern Deutschlands nicht nur begeisterte Hörer zu sich versammelt, sondern über Deutschland hinaus fast die ganze civilisirte musikalische Welt mit ungeschwächter Wirkung fesselt. Der Erfolg des „Freischütz“ bei seiner ersten Aufführung in Berlin am 18. Juni 1821 war ein beispielloser, nie dagewesener, vom Palast bis zur Hütte gleich gross. Nicht nur, dass der Freischütz als die deutscheste aller Opern erkannt wurde, man empfand auch, wie durch ihn zugleich die romantische Oper erst wahrhaft begründet worden, und zwar in edelster, vollkommenster und allgemein

verständlicher Weise. Das war der Grund seines Fluges um den Erdball! Denn ist es nicht ein solcher, wenn wir unter den Punkten, wohin seine Weisen notorisch gedrungen sind (um nur die äussersten Grenzen seiner Verbreitung anzudeuten), neben Berlin noch nennen Wien, Paris, London, St. Petersburg, Moskau, Stockholm, Mailand, Rom, Neapel, New-Orleans, Valdivia (Chile), Sidney (Ost-Australien), Orkadische Inseln und Hudsons-Bai? — Dass der Freischütz auf's Tiefste den deutschen Geist berührt, das ist seine vornehmste Eigenschaft; und wo fände sich dieser Geist nicht, sei es auch noch so fern, diesseits und jenseit des Oceans; denn er ist der Geist der Wahrheit, der Einfachheit und Tiefe! — — Weit entfernt, von solchem Erfolge in die Bahnen unseliger Selbstüberschätzung geschleudert zu werden, kehrte Weber freudig dankbar in sein bescheidenes Heim zurück, ja er empfand es schmerzlich, dass gerade durch den grossen, Spontini's Eifersucht scharf erregenden Erfolg nun jede Aussicht geschwunden war, neben diesem Manne in Berlin die von ihm so lange schon erwünschte Stellung unter seinem gütigen Freunde und Beschützer, dem verständnissvollen General-Intendanten Grafen Brühl zu gewinnen. — Kaum wieder in Dresden, wendete Weber sich sofort zur Weiterführung der Composition der Pinto's; aber wieder forderte schon der September zum Geburtsfest der Schwägerin seines Königs, der Prinzessin Amalie von Zweibrücken, eine ziemlich umfangreiche Cantate, die am 26. aufgeführt wurde, und so wurde die Arbeit an den Pinto's unterbrochen. In diese Zeit fällt die Erhöhung seines bisherigen Gehaltes von 1500 Thlrn. um jährlich 300 Thaler.

Unterdess hatte in Wien der Freischütz eingeschlagen und gezündet, und so erhielt Weber, in Folge dess, schon am

13. November 1821 durch Barbaja, den Pächter des dortigen kaiserlichen Kärnthnerthor-Theaters, die förmliche Aufforderung, eine neue Oper für dasselbe zu schreiben. Unter einer namhaften Anzahl von Opern-Süjets wählte der Meister nach längerer Erwägung schliesslich das von Helmina von Chezy ihm vorgeschlagene: „Euryanthe.“ Schnell zwar ging Helmina an die dichterische Ausführung des Werkes; aber obwohl sie den ersten Akt Weber'n schon am 15. December vorlegte, so erfolgte doch der vollständige Abschluss des Buches erst sehr viel später und nachdem namentlich der dritte Akt eine ganze Anzahl von Umarbeitungen erfahren hatte und Weber in der Composition der beiden ersten Akte schon ziemlich weit vorgeschritten war. Nicht dass der dichterische Ausdruck Weber im Allgemeinen nicht zugesagt hätte; er enthielt ja viel Schönes, Musikalisches, ihn grade besonders Anmuthendes; nein, die Fabel selbst barg in ihrem Angelpunkte einer dramatischen Verwendung so wesentlich Zuwiderlaufendes, die Versuche dies zu verbessern, brachten so grosse Schwierigkeiten, ja erwiesen sich von so unüberwindlicher Natur — dass die Gestalt der Dichtung schliesslich der Art festgehalten werden musste, wie sie jetzt mit der Composition vorliegt und wie sie dem Gesammteindruck der Oper unleugbar schadet. — Was Weber an das Süjet fesselte, waren gewichtige Gründe: Die Handlung bewegte sich auf dem ihm heimischen Boden des Romantischen, Ritterlichen; vier, scharf von einander geschiedene Charaktere waren ein günstiger Vorwurf für seine im Individualisiren besonders mächtige Fähigkeit; und dann — war Euryanthe eine grosse Oper. Seine Gegner, wenn deren Zahl jetzt auch eine kleinere war, hatten doch den Freischütz für kaum etwas mehr als ein „Singspiel“ erklärt; in Rücksicht darauf wollte

Weber es ausser Zweifel setzen, dass seine Kraft auch einer grossen Oper gewachsen sei. — Alles dies hatte ihn für Euryanthe eingenommen und ihn allzusehr hoffen lassen, dass die Dichterin bei ihrer Begeisterung für die Sache und ihrer Geschicklichkeit die bedenklichen Punkte ihrer Aufgabe, welche dem scharfblickenden Weber sicherlich nicht entgangen waren, endlich überwinden werde. Doch er hatte sich hierin getäuscht, und als er das erkannte, war die Composition schon zu weit vorgeschritten, um einen anderen Stoff zu ergreifen; wenn nun Euryanthe, das Grossartigste, was Weber geschaffen, in der grossen Welt nicht den allgemein siegenden Erfolg hatte, wie der Freischütz, so lag das hauptsächlich in den Mängeln des Gedichts. — Um so bewunderungswürdiger ist die Leistung des musikalischen Künstlers. Denn bei einer ganz neuen Welt der Instrumentation hat er in ihr das Grossartigste, Erschütterndste niedergelegt, was die neuere Kunst aufzuweisen hat, hat er ein Werk geschaffen, das namentlich für die Neuentwicklung der Opercomposition die eigentlichen Grundvesten bildet. Auf Euryanthe gestützt und in ihrem Geiste weitergehend, haben die neuesten epochemachenden musikalischen Bühnenwerke Gestalt und Lebensfähigkeit gewonnen; vom lebendigen Hauche der Euryanthe durchdrungen üben diese modernen Musikdramen einen eigenthümlichen Zauber aus, der die Jetztwelt im Allgemeinen leicht die Quelle übersehen lässt, aus welcher er ursprünglich fliesst. Wie der „Freischütz“ sich wendete an die Innigkeit, Reinheit und Frische des deutschen Volkes, an seine Liebe zum Wunderbaren und Dämonischen, und wie er eben deshalb in seiner Allgemeinverständlichkeit vom ganzen Volke mit Begeisterung ergriffen wurde, so traf nun „Euryanthe“ die Welt der Künstler selbst und ganz unmittelbar, und so

haben beide Opern, Freischütz und Euryanthe, nächst Zauberflöte, Don Juan und Fidelio, auf deutsches Volk und deutsche Kunst folgenreicher gewirkt, als jemals irgend welche andre.

Bevor Weber an die Composition der neuen Oper gehen konnte, war es nöthig, in Wien das Sängerpersonal kennen zu lernen, welches dieselbe später ausführen sollte; auch hatte man ihn eingeladen, den „Freischütz" dort selbst zu dirigiren. — Nachdem am 26. Januar 1822 letztere Oper bei ihrer ersten Aufführung auch in Dresden mit Enthusiasmus aufgenommen war, reiste Weber am 11. Februar nach Wien, wobei er auf der Durchreise in Prag ebenfalls den Freischütz bei gleichem Erfolg dirigirte und er zugleich Henriette Sontag, für die er die Euryanthe zu schreiben hatte, als „Agathe" kennen lernte. Nach seiner Ankunft in Wien enthält sein Tagebuch vom 19., an welchem Tage er den „Freischütz" dort zum ersten Male gehört, nichts, als: „Um 6 Uhr „ins Theater. Freischütz. Ach Gott!" — letztere Worte dreimal unterstrichen — ein genügendes Zeugniss für dessen in der That unglaubliche Entstellung. Es war klerikale Befangenheit, die dem Werke derart zu nahe getreten, dass es kaum wieder zu erkennen war, obwohl Wilhelmine Schröder, die spätere Schröder-Devrient, die „Agathe" gab. Nun wurde dem Componisten gestattet, der Oper einigermassen ihre eigentliche Gestalt (z. B. den Samiel und das Kugelgiessen) zurückzugeben, und unter unglaublichem Jubel des Publicums und begeisterten Huldigungen der ausführenden Künstler ging sie auf's neue am 7. März zum Benefiz der Schröder in Scene, wonach er in einem Briefe an Lichtenstein ausruft: „Der ver„dammte Freischütz wird seiner Schwester Euryanthe „schweres Spiel machen, und manchmal bekomme ich fliegende „Hizze, wenn ich daran denke, dass der Beifall eigentlich

„nicht steigen kann. Nun, wie Gott will, ich thue, was ich „nicht lassen kann, wie ich immer gethan, und schaue nicht „rechts noch links, sondern auf das mir selbst gesteckte Ziel.“ — Am 19. gab Weber Concert, nachdem er neun Tage wegen ernstlichen Halsübels das Haus hatte hüten müssen, und am 21. verliess er Wien, in welchem er den Hauptzweck seiner Reise, Kenntniss seines Euryanthen-Personals, vollständig erreicht und eine Menge ausgezeichneter Persönlichkeiten kennen gelernt hatte, darunter: Erzherzog Carl, Salieri, Seyfried, Franz Schubert, Grillparzer, Castelli, Saphir, Kanne (Kritiker) und Steiner, letzterer der spätere Verleger der Euryanthe. — Am 26. März wieder in Dresden, hielt ihn ein erneutes Unwohlsein vom Beginne der Arbeit an Euryanthe bis in den Mai hinein fern. Inzwischen wurde ihm am 25. April ein Sohn geboren, Max Maria, jetzt (1872) k. k. Hof- und Ministerialrath und technischer Rath im k. k. Handels-Ministerium zu Wien. In der Literatur seines Faches, wie als Belletristiker ausgezeichnet, hat er auch durch sein höchst verdienstvolles Werk über seinen Vater*) diesem ein ebenso bedeutungsvolles Denkmal gestiftet, als der Kunstgeschichte die reichste Quelle über denselben erschlossen. — Erst nachdem Carl Maria am 15. Mai sein stilles Hosterwitz wieder erreicht, begann die Composition der Euryanthe mit dem Entwurfe von Adolar's As-dur-Arie „Wehen mir Lüfte Ruh'“, welchem bis Anfangs August die Entwürfe von acht anderen Nummern folgten. In diese Zeit fiel die Einstudirung der Preciosa für Dresden, das Gastspiel der Schröder-Devrient, ferner die Vollendung der letzten seiner vier grossen Pianoforte-Sonaten, der meist tief schwermüthi-

*) Max Maria von Weber: „Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild.“ 3 Bände. Leipzig E. Keil. 1864—1866.

gen in E moll (op. 70) (seiner letzten Composition für dies Instrument) und die vollständige Umarbeitung seines 1811 componirten Fagott-Concerts (op. 75). — Von Hosterwitz Ende Sept. nach Dresden zurückgekehrt, schwieg nun Euryanthe bis Ende October, und kaum war Weber am 24. d. Mts. wieder daran gegangen, so musste er eine Fest-Cantate zur Vermählung des Prinzen, jetzigen Königs Johann von Sachsen schreiben, die am 14. November vollendet und am 23. aufgeführt wurde. Im December gelangte die Frage wegen einer neuen Oper für London an ihn, die natürlich vorläufig eine offne blieb, und erst, nachdem Weber zwischen dem 6. und 9. Januar **1823** abermals eine Festmusik (diesmal für die Prinzessin, nachmalige Königin Therese von Sachsen) geschrieben hatte, konnte er endlich am 16. d. Mts. auf's Neue an sein grosses Werk gehen, das er von nun an nicht mehr verliess. Namentlich während seines Aufenthaltes in Hosterwitz zwischen Mai und September schuf er unablässig daran und brachte es am 29. August daselbst zum Abschluss, mit Ausnahme der Ouvertüre, welche er erst kurz vor der Aufführung in Wien componirte. Der Zeitraum, welchem die Arbeit an der Euryanthe gewidmet war, bedarf noch einer besonderen Erwähnung, da er auf das Unwiderleglichste Zeugniss giebt für Weber's seltne Schöpferkraft; denn er gebrauchte zur Herstellung dieses mächtigen Werkes, seines umfangreichsten, (ausschliesslich der Ouvertüre): elf Monate (1822: von Mitte Mai bis Mitte August und drei Tage im October, 1823: von Mitte Januar bis Ende August.) Die Instrumentirung an und für sich vollzog er, während dieser Zeit, in 43 Tagen, und zwar die des ersten Actes „in zwölf Tagen", wie dies in seinem Tagebuch und in der Original-Partitur auch ausdrücklich von ihm bemerkt ist.

Unterdessen hatte Weber im März 1823 seinen „Abu Hassan“ in Dresden einstudirt, dann aber auch Fidelio, der mit hinreissender Wirkung am 29. April, in der Titelrolle von der nunmehr in Dresden engagirten Schröder-Devrient, gegeben wurde. Dass alle Briefe, die laut Weber's Tagebuche zwischen ihm und Beethoven bezüglich dieser Aufführung gewechselt wurden, mit Ausnahme eines einzigen von Weber, spurlos verschwunden sind, ist sehr zu beklagen. Im Tagebuche heisst es am 11. August auch: „Sonate und Variationen von Beethoven erhalten“ — welche ihm Beethoven übersandte, ist nicht angegeben.

Am 16. September reisste nun Weber zur Aufführung der Euryanthe nach Wien. — Bei seiner Durchreise durch Prag sicherte ihm der dortige Theaterdirector Holbein freiwillig, statt der für Euryanthe in Prag von ihm geforderten dreissig Ducaten, deren vierzig zu, und mit komischem Pathos ruft Weber in seinem Tagebuche aus: „Rara avis in terra!“ Nach seinem Eintreffen in Wien am 21. begegnete ihm Alles auf das Zuvorkommendste, namentlich das unter ihm bei Einstudirung der Oper wirkende Sänger-, Musiker- und Chor-Personal; die Proben glichen einer Reihe von Huldigungen für ihn. Den Glanzpunkt so vieler Beweise von Zuneigung und Achtung bildete der Erfolg seines Besuches bei Beethoven am 5. October, der ihn mit rührender Herzlichkeit empfing und mit welchem Weber einen Tag in Baden bei Wien verlebte, von dem er seiner Gattin schreibt: „Dieser Tag wird mir „immer höchst merkwürdig bleiben. Es gewährte mir eine „eigene Erhebung, mich von diesem grossen Geiste mit solcher „liebevollen Achtung überschüttet zu sehen.“ — Differenzen mit der Dichterin der Euryanthe wegen immer neuer, von derselben an Weber gerichteter pecuniärer Anforderungen trübten zwar jene angenehmen Verhältnisse in etwas; doch

nachdem er am 19. die Ouvertüre beendigt hatte, wurde „Euryanthe“ am 25. October zum Ersten Male mit Furore gegeben. Weber dirigirte diese erste und die beiden folgenden Vorstellungen; die vierte fand unter Conrad Kreutzer statt, und in diesen vier Vorstellungen wurde Weber vierzehn Male gerufen. Es war das ein seltner Erfolg; er wurde aber trotzdem damals zu keinem nachhaltigen, da man die Oper nach zwanzig Vorstellungen vorläufig zurückstellte, worauf sie freilich später (so auch 1871) in Wien wiederholt einstudirt wurde. — Dass Euryanthe, ungeachtet der trefflichen Aufführung, namentlich ungeachtet der herrlichen Sontag in der Titelrolle, dennoch gerade in Wien nicht vollkommen durchdrang, war wohl darin begründet, dass die tiefe und vornehme Musik dieser Oper nicht geeignet war, die Masse fortzureisen, welche kurz vorher von Rossini's durch italienische Sänger ersten Ranges in höchster Vollkommenheit vorgeführte Opern verwöhnt und verweichlicht worden war. Euryanthe in ihrem ganzen Werthe zur Geltung zu bringen, war erst den Aufführungen in Dresden, besonders aber denen in Berlin vorbehalten. — Nachdem Weber am 1. November vom Kaiser Franz in einer Audienz auf das Schmeichelhafteste empfangen worden, reiste er am 5. ab, dirigirte in Prag die 50ste Vorstellung des „Freischütz“ und wurde in Dresden zum Schluss seines ruhmvollen Wiener Ausfluges bei einer Probe am 13. vom gesammten Theater-Personal feierlich begrüsst. — — Nun aber trat vom 19. October 1823 bis zum 23. Januar 1825 eine fast fünfzehn Monate lange Pause in seinem Schaffen ein; denn nichts als eine kleine französische Romanze von 23 Tacten „Elle était simple et gentillette“ verdankt dieser Zeit ihre Entstehung. Einerseits war wohl die Anspannung eine zu grosse gewesen, andrerseits

drückten Urtheile über Euryanthe, denen hier Verständniss, dort Wohlwollen abging, den ohnehin schon lange körperlich immer mehr und mehr Leidenden vollends nieder. — Diese Ermüdung, diese zur Abspannung gewordene Anspannung Weber's finden einen wehmuthsvollen Wiederhall, der fast den Charakter einer Ahnung frühzeitigen Todes annimmt, in einem Briefe an einen seiner ältesten salzburger Jugendfreunde, Ignaz Susann, wo es heisst: „Ich durchlebe noch einmal in der „Erinnerung jene schöne Zeit, wo man sich glücklich fühlt „so viel zu wollen, und sich das Vollbringen gar so herrlich' „denkt. Wie oft enthielten meine höchsten Wünsche, die ich „für unerreichbar hielt, das nun Erreichte, und um wie vieles „schob sich doch das wahre schöne Ziel immer weiter und „weiter hinaus in meiner Ueberzeugung, und wie wenig ge„nügte ich mir selbst in dem, was Anderen zu genügen scheint. „— Glaube mir, ein hoher Beifall lastet wie eine grosse „Schuldforderung auf der Seele des Künstlers, der es redlich „meint, und er bezahlt sie nie, wie er wohl möchte. Was die „Erfahrung zulegt, nimmt die dahin schwindende Jugendkraft „wieder hinweg, und nur der Trost bleibt, dass Alles „unvollkommen ist, und man that — was man thun „konnte." —

Im Januar 1824 fügte Weber zu den schon in Wien ihm abgedrungenen Kürzungen der Euryanthe noch eine hinzu, welche für die erste Scene des dritten Akts von Berlin aus gewünscht wurde, welche Kürzungen aber später in Wien durch Kreutzer und noch später an vielen Orten durch Andre bis ins Unglaubliche, und leider zum schweren Schaden des Werks vermehrt worden sind. — Anfangs März schrieb Weber seinen ausgezeichneten Aufsatz über musikalische Tempi als Vorwort zu der für die höchst gelungene Auffüh-

rung von Euryanthe zu Leipzig am 24. Mai 1825 von ihm vorgenommenen ausführlichen Metronomisirung dieser Oper*). — Am 31. März 1824 ging Euryanthe in Dresden mit der Schröder-Devrient unter Weber's Direction mit stürmischem Jubel in Scene und sein erheiterter Blick richtete sich nun nach Berlin, wo die Oper mit Sehnsucht erwartet wurde. Aber bis es zur berliner Aufführung kam, sollten von dorther viel bittre Tropfen in den ohnehin schon herben Lebenskelch des Meisters fliessen. Mit April des Jahres 1824 eröffnete sich nämlich jene unselige Correspondenz zwischen ihm und Spontini, welcher in dieser Zeit allmächtiger denn je zu Berlin herrschte und sich nicht scheute, in seiner Eifersucht gegen den von aller Welt gefeierten deutschen Meister die Euryanthe über zwei Jahre von der dortigen Bühne mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln fern zu halten. — Unterdess führte Weber am 6. Juni in besonderer Vortrefflichkeit Haydn's „Jahreszeiten" zum Besten der abgebrannten Stadt Schwarzenberg im grossen Opernhause zu Dresden mit einem Reingewinn von 1000 Thalern auf. Er selbst nennt diese Aufführung in seinem Tagebuche „über alle Maassen herrlich!" Am 11. Juni aber erhielt er, als der verehrteste Tonmeister des deutschen Vaterlandes, die Einladung, das grosse vom 1. bis 3. Juli fallende Musikfest in Quedlin-

*) Zuerst durch mich veröffentlicht in Nr. 8 der Breitkopf & Härtel'schen Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung von 1848 als: „Tempo-Bezeichnungen nach Mälzl's Metronom zur Oper Euryanthe. Gegeben von C. M. v. Weber, nebst dazu gehörigem Aufsatze von ebendemselben," später in meinem hier pag. 11 unten erwähnten Buche: „Carl Maria von Weber in seinen Werken", pag. 374 und 375, wie ferner in der v. Prof. E. Rudorff herausgegebenen, bei Schlesinger (Lienau) in Berlin erschienenen gestochenen Partitur der Oper. — Leider aber fast überall bei den Aufführungen der Oper seitdem wenig oder gar nicht beherzigt! D. Verf.

burg zu leiten, welches dort zu Ehren von Klopstock's hundertstem Geburtstage gegeben werden sollte. Der Einladung folgend, übertraf Weber noch die schon ohnedies hochgespannten Erwartungen und wurde dabei mit Beweisen von Verehrung und Liebe überschüttet. Die Berichte aus jener Zeit sprechen namentlich von der Ausführung des 3. Theiles des Messias und der Eroica in Ausdrücken wahrhaft begeisterter Anerkennung. — Am 11. Juli war Weber bereits in Marienbad, um dort bis zum 11. August behufs einer ernsten Cur zu verweilen, von der er jedoch mit wenigem Erfolge für seine Gesundheit zurückkehrte. In Hosterwitz fand er eine bestimmte Aufforderung von Kemble, dem Director des Londoner Coventgarden-Theaters, vor, eine neue Oper für diese Bühne zu schreiben. Deshalb war ihm die Ankunft Moscheles' in Dresden doppelt willkommen, da dieser in die Londoner Kunst- und Theater-Verhältnisse genau eingeweiht war und sich ihm sofort in warmer Verehrung anschloss, die sich nicht nur bei Weber's Anwesenheit in London und unmittelbar nach dessen Tode daselbst, sondern bis zum eignen 1870 erfolgten Hintritt treu bewährte. — Es war Weber rücksichtlich der neuen Oper zwischen „Faust" und „Oberon" die Wahl gelassen worden. Er wählte „Oberon." Sofort schritt er, wie immer, energisch dem gesteckten Ziele zu. Mit richtigem Tacte fühlte er, dass eine Oper für das englische Volk auch nur in englischer Sprache componirt werden müsse. Um dem zu genügen, unterwarf er sich den ernstesten Sprachstudien, (153 englischen Lehrstunden zwischen dem 2. October 1824 und 11. Februar 1826, fünf Tage vor seiner Abreise nach London) für deren Erfolg anzuführen ist, dass ihm von den Engländern die schmeichelhaftesten Aeusserungen über sein Englisch zu Theil wurden, wenn nicht der

in dieser Sprache componirte Oberon als das redendste Zeugniss für die Erreichung seines Zieles gelten müsste.

Schon zu Ostern 1825 sollte die Oper zu London in Scene gehen; bis dahin waren nur noch sechs Monate. Als aber die Zusendung des ersten Akts von England aus erst am 30. December 1824 erfolgte, wurde die Aufführung bis auf Ostern 1826 hinausgeschoben. Still beschäftigte sich Weber, (nach Empfang des zweiten Akts am 18. Januar 1825) mit der Composition. Das Tagebuch sagt am 23: „die ersten Ideen zu Oberon gefasst." Doch schon der 2. Februar brachte eine neue Aufgabe, die Bearbeitung von zehn schottischen Nationalgesängen, zu denen Begleitung, Vor- und Nachspiel für Pianoforte, Violine, Violoncell und und Flöte zu schreiben waren. Georg Thomson in Edinburgh gab nämlich seit langen Jahren eine grosse Sammlung schottischer Lieder (Songs) heraus, von denen viele auf seinen Wunsch durch Haydn, Beethoven, Hummel oder andere deutsche Meister bearbeitet worden. Jetzt forderte er Weber zu der gleichen Arbeit auf, die schon um der ausgezeichneten Vorgänger willen erfreulich und lockend war. Weber ging sofort an die Ausführung, die jedoch erst im Juli beendet wurde. Inzwischen hatte schon der 27. Februar das Erste an Entwürfen zu Oberon gebracht: den zu Hüon's Arie Nr. 5, bald darauf die zum Elfenchor Nr. 1, zu Nr. 3 und 4. — Doch anfangs April trat plötzlich die Krankheit unseres Meisters, ein Lungenleiden, auf das Bedenklichste in den Vordergrund; alle Arbeit wurde vorläufig zurückgestellt, im April schon ein Sommerhaus [wieder in „Kosels Garten", jedoch ein andres als das im Jahre 1820 bewohnte *)] bei Dresden be-

*) Dies Sommerhaus liegt in dem Garten der Villa in Antonstadt-Dresden, Holzhofgasse Nr. 11, unmittelbar an der Elbe, nahe dem soge-

zogen und dann zu einer Cur in Ems geschritten, wohin Weber am 3. Juli auf zwei Monate ging. Auf der Reise dahin sprach er abermals bei Goethe ein; in Ems aber fand er einen erlesenen Kreis, der ihn mehr in Anspruch nahm, als ihm zuträglich war, darunter: die Kronprinzessin Elisabeth von Preussen, den Prinzen Friedrich, nachmaligen König von Sachsen, P. A. Wolf, den Dichter der Preciosa, die berühmte Sängerin Milder etc., und hier empfing er auch den Besuch von Kemble und Sir George Smart, dem Director der „Royal-Musik-Band" zu London, welcher Letztere ihn einlud, dort bei ihm Wohnung zu nehmen. Auf der Rückreise aber genoss er zu Frankfurt die Freude feierlichen Empfangs gelegentlich einer Aufführung der Euryanthe, bei der man den Hochgefeierten, „mit Trompeten- und Paukenschall" (wie das Tagebuch meldet) begrüsste. — Am 1. September wieder in Dresden auf seinem Sommersitz in Kosels Garten angelangt, griff Weber nun mit ganzer, ihm noch zu Gebote stehender Kraft zum „Oberon"; schon am 8. begann er dessen Instrumentirung und überhaupt wurde die Arbeit namhaft gefördert trotz zeitraubender Vorbereitungen zur Aufführung von Spontini's (!) Olimpia, die zur Feier der Vermählung des Prinzen Maximilian von Sachsen am 12. November in Scene ging, und für welche Weber sogar noch Musik und Recitative zu einer ein-

---

nannten „Linke'schen Bade". Zum Andenken daran, dass namentlich Weber's Conception des Oberon zum grössten Theile diesem Gartenhause zugehört, hat der Besitzer desselben in schöner Pietät gegen das Andenken unseres Meisters es mit feinem Sinne zu einer bedeutungsvollen Erinnerungsstätte an ihn gestaltet. Eine Inschrift unter dem Frontispice des Hauses schmückt dasselbe; Gemälde zu Freischütz, Euryanthe, Oberon in dessen Vestibül, in den Zimmern Bildnisse, Gipse, musikalische wie briefliche Autographe, Medaille, Locke Weber's, neben andern auf ihn bezügliche Reliquien stempeln die einst von ihm bewohnten Räume zu einem weihevollen Ganzen, das jedem Besucher offen stehen wird.

gelegten Schluss-Scene componiren musste. Solcher Störungen ungeachtet waren am 18. November von den drei Akten des Oberon die beiden ersten (ausschliesslich des zweiten Finale) vollendet. Jetzt trat jedoch eine neue und wichtige Unterbrechung des Schaffens am Oberon ein: die Einstudirung und Leitung der Euryanthe zu Berlin, die endlich, nach zweijährigen Kämpfen, am 23. December daselbst zur Aufführung gelangte, und zwar in so ausgezeichneter Weise und mit einer so begeisterten Aufnahme seitens des Publicums, wie dies bisher kaum irgendwo der Fall gewesen. Es erfüllte sich, was schon vor der Aufführung Weber an Graf Brühl geschrieben hatte: „Ich bin überzeugt, dass Euryanthe erst in Berlin in allen ihren Intentionen hervortreten wird.“ Die Ausführung anlangend wäre die Besetzung vortrefflicher kaum zu denken gewesen. — Bader war namentlich nach allen Richtungen hin gleich unübertroffen, er war der Adolar, „wie er sein soll“ — „durchaus herrlich!“ wie Weber selbst der Gattin schrieb. — Diese Aufführung war des Meisters letzter grosser Triumph im deutschen Vaterlande; sie hatte ihn aber auch auf das Tiefste erschöpft, und schreckenerregend verändert sah ihn am 31. December Dresden wieder. Doch die grosse (und wie er wohl fühlen mochte) letzte Aufgabe seiner irdischen Laufbahn rief ihn unerbittlich zu neuen Anstrengungen wach.

Das Jahr **1826**, das ihn uns rauben sollte, sah ihn am 6. Januar das zweite Finale des Oberon beendigen, ja am 13. fehlten nur noch wenige Nummern der Oper und die Ouvertüre. Diese und noch zwei in England nöthig gewordene Arien vollendete er erst zu London am 9. resp. 10. April. — Am 16. Februar trat Weber die Reise nach London an, begleitet vom k. sächs. Kammermusiker A. B. Fürstenau,

der dort concertiren wollte, einem Meister auf der Flöte von seltener Bedeutung, den Weber selbst in einem Briefe „den Fürsten auf der Flöte Auen“ nennt, und der ihm in der Fremde der treueste, ausharrendste Freund und Pfleger wurde. Er reiste über Paris; und hier wurde dem grossen deutschen Tonsetzer die parteiloseste Huldigung der hervorragendsten Geister zu Theil, an deren Spitze Cherubini, Rossini, Berton, Catel, Paer, Auber und Onslow standen. Der Besuch des von Weber überaus verehrten Cherubini beglückte ihn ganz besonders; die Notiz darüber in seinem Tagebuch ist zweimal unterstrichen. — Am 3. März kamen Weber und Fürstenau in London an. Der schmeichelhafteste Empfang, selbst von Seiten der öffentlichen Behörden ward ihm sofort entgegengebracht; ja, noch vor seinem öffentlichen Auftreten huldigte ihm das Publicum bei zufälligem Erscheinen in mehreren Theatern in überraschender, dort nie vorgekommener Weise. Sir George Smart, bei welchem Weber, wie verabredet Wohnung nahm, hatte in seinem Hause Alles mit jedmöglicher Rücksicht darauf einrichten lassen, dass er sich heimisch und wohl fühlen möge. — Den 8. März begann Weber die Direction der sogenannten „Oratorien“ (grossen Concerte in den Räumen des Coventgarden-Theaters); ihr folgte die Leitung anderer Concerte, die des „Philharmonischen Vereins“ und einzelner berühmter Künstler, mit denen er hier in Berührung getreten; alle waren sie von hoher Anerkennung begleitet. — Endlich am 12. April 1826 ging der Oberon auf dem Coventgarden-Theater zu London in Scene. Die Aufnahme desselben übertraf so sehr jede Erwartung Weber's und ging noch so weit über all' das Erhebende hinaus, was er schon an Dergleichen bisher erlebt und was selbst in England als das Ausserordentlichste gegolten hatte, dass nur die Kennt-

nissnahme der damaligen englischen Zeitungsberichte und besonders der Briefe, die Weber an seine Gattin gerichtet hat, deren ganzen Umfang verdeutlicht.*) Das Wesentlichste davon ist in dem, noch in der Nacht nach der ersten Aufführung niedergeschriebenen Briefe enthalten. Es heisst darin: „Durch „Gottes Gnade und Beistand habe ich denn heute Abend aber-„mals einen so vollständigen Erfolg gehabt, wie vielleicht „noch niemals. Das Glänzende und Rührende eines sol-„chen vollständigen ungetrübten Triumphes ist gar nicht zu „beschreiben. Gott allein die Ehre!!! Wie ich in's Or-„chester trat, erhob sich das ganze überfüllte Haus und ein „unglaublicher Jubel, Vivat- und Hurrah-Rufen, Hüte- und „Tücher-Schwenken empfing mich und war kaum wieder zu „stillen, etc. — Am Ende mit Sturmesgewalt mich herausge-„rufen, eine Ehre, die in England noch nie einem Compo-„nisten wiederfahren ist, etc.“ — Hiemit war, wie Weber weiter sagt, „ein grosser Schritt in der Welt abermals abge-„than;“ aber — es war der letzte grosse Schritt! müssen wir mit Schmerz hinzufügen.

Was nun das unter schweren körperlichen Leiden, in Hast, fast Angst geschaffene Werk selbst anlangt (denn Weber hatte wohl gefühlt, dass es zu seinem letzten werden würde) — so dürfte sich das zu richtiger Beurtheilung desselben Nöthige und eine solche selbst in Folgenden zusammenfassen lassen: Das von J. R. Planché geschriebene Buch des Oberon gab Weber fast noch grössere Schwierigkeiten

*) Diese Briefe sind auszugsweise abgedruckt in Weber's „Hinterlassenen Schriften“, herausgegeben von Th. Hell. Leipzig und Dresden bei Arnoldi. 1828. Bd. III pag. IX bis XXXI, wie sie auch zerstreut mitgetheilt sind im 27sten Abschnitt von Max Maria von Weber's „Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild.“ Bd. II pag. 647 und ff.

zu überwinden, als einst das der Euryanthe. Von dieser kannte er doch beim Beginne der Composition den Gang des Ganzen; vieles lag in der dichterischen Ausführung fertig vor; über den Oberon kam ihm keine weitere Kunde zu, als in ziemlich grossen Pausen jedesmal der eben fertig gewordene der drei Akte. Aeusserst geringe Verbindung nur bestand zwischen ihm und dem Dichter; eingehende mündliche Besprechungen waren unmöglich, und so musste er sich der drängenden Zeit halber an die Arbeit werfen, ohne des Dichters Conception vorher im Ganzen in sich aufgenommen und diese in ihrer Gesammtbeziehung zu der seinigen innerlich ausgestaltet zu haben. Darum finden wir im Oberon nicht die Durchführung zahlreicher Leitmotive, wie er diese (und er zuerst) in so geistreicher Weise bei seinen andern Musikdramen anwendete. Sein Genius erschuf sich deshalb ein einziges Leitmotiv, jenen Terzgang, mit dem die Ouvertüre beginnt (zweien echt arabischen Motiven entnommen), welches er nun in stets neuer und überraschender Weise jedesmal da bringt, wo es gilt, den Orient zu bezeichnen oder das Feenreich, das in jenem recht eigentlich seine Heimath hat.*) — Wenn Weber hiedurch in höchst genialer Weise eine wunderbare Einheit des musikalischen Hintergrundes der Oper herbeiführte, so standen ihm doch keine Mittel zu Gebot, die ausserordentliche Buntheit der Planchéschen Dichtung zu tilgen und ihr jenen Charakter zu nehmen, der, nicht ungerechtfertigt, als ein „melodramatischer" bezeichnet worden ist. — Das war jedoch ein grosser Nachtheil für seine Composition; ja dieser tiefgreifende Mangel war so be-

*) Ausführliches darüber in dem in der zweiten Note zu pag. 11 hier genannten Werke: „F. W. Jähns: Carl Maria von Weber in seinen Werken", auf pag. 309 bis 401 daselbst.

deutend, dass die Oper verloren gewesen wäre, wenn Weber sie nicht durch die hohe poetische Kraft seiner Musik durchgeistigt und emporgehalten hätte. Der wunderbare Melodienzauber aber, der über sie ausgegossen ist, der geheimnissvolle Reiz des orientalischen Gepräges aller dahin einschlagenden Theile, der farbenglänzende Duft, in den er die Feenwelt taucht, die wilde, gewaltige Macht, mit der er die Elementar-Geisterchöre ausgestattet, die Pracht in dem unvergleichlichen Marsch bei Erscheinen Karl's des Grossen — die vordeutende Einführung so verschiedener Momente endlich in einem der glänzendsten Tongebilde der gesammten musikalischen Literatur, der Ouvertüre — alles dies zusammengenommen erkämpfte der dichterisch sehr zweifelhaften Schöpfung eine Lebenskraft, an der ein halbes Jahrhundert spurlos vorübergegangen ist, die uns bei jedesmaligem Hören mit neuem Entzücken erfüllt und die das Werk, ähnlich seinen zwei grossen Vorgängern, durch die Welt getragen hat und fernerhin tragen wird. — Oberon bildet mit dem echt deutschen „Freischütz", mit den Klängen der spanischen und zigeunerischen Romantik „Preciosa's," mit der ritterlichen Hoheit und Pracht der „Euryanthe" ein wunderbares Viergestirn von seltenem Glanze, wie deren wenige aus der Schöpferhand ein und desselben Meisters hervorgegangen sind. — Und er war der Unsre! Mit freudigem Stolze können wir Deutsche dies ausrufen und den wohlerworbenen Lorbeer ihm auf das frühe Grab legen.

Noch einmal, ehe der Meister sein müdes Haupt zur Ruhe legte, rührte er sein goldnes Saitenspiel; es war der schöne „Song" aus „Lalla Rookh" „From Chindara's warbling fount I come", den er für die Sängerin Miss Stephens auf ihre Bitte zu dem Concerte niederschrieb, welches er als sein letz-

tes in London am 26. Mai gegeben hat. — Wenige Tage darauf, am fünften Juni 1826, weilte er nicht mehr unter den Lebenden.

Weber's irdische Hülle, nachdem sie achtzehn Jahre, in der Moorfields-Capelle zu London beigesetzt, geruht hatte, führte die Liebe seines Volkes im December 1844 auf den katholischen Friedhof zu Dresden über. Hier ruht er zwischen der geliebten Gattin († 1852) und dem in seinem neunzehnten Jahre (1844) derselben vorausgegangenen zweiten Sohne Alexander, einem als Maler hervorragend begabten, liebenswürdigen Jünglinge. Im October 1860 wurde unserm Meister eine herrliche von Rietschel geschaffene Erz-Statue nahe am Hof-Theater in Dresden errichtet.

Wenn wir nun Weber's Persönlichkeit würdigen wollen, so müssen wir anerkennen: Neben dem ihm eingeborenen Genius war die wunderbare Beharrlichkeit seines Strebens die Haupteigenschaft seiner Natur, und durch diese Verschwisterung von Können und Wollen, von Reichthum und Pflichtgefühl wird er für die Nachwelt nicht nur zu einem Gegenstand der Bewunderung, sondern auch zu einem verehrungswürdigen Muster. Dem grossen Künstler wie dem edlen Menschen, dem in allen Verhältnissen dem einmal als recht Erkannten unerschütterlich treu Bleibenden ist, zumal in allen deutschen Herzen, ein unverlöschliches Denkmal gesichert. — Was an Weber's Schöpfungen getadelt werden kann, hat er nirgendwo dadurch verschuldet, dass er es mit der Kunst leicht nahm; immer wollte er, wie im Leben, das Gute darin, ja das Beste, zuweilen wohl das allzu Eigenthümliche; in vielen Fällen ist er falsch beurtheilt, am meisten durch Mangel an eingehender Kenntnissnahme oder durch unrichtige Behandlung seiner Werke. — —

Wie ernst er es mit der Kunst nahm, zeigen auch seine schriftstellerischen Arbeiten, welche sich theils in novellistischen Gebilden, theils als scharfsinnige und geistvoll geschriebene Abhandlungen, auf dem Boden seiner Kunst bewegen und überall Zeugniss ablegen von dem ernsten Streben des Meisters, sich immer klarer zu werden über die Ziele und die Mittel seiner schönen Kunst.*)

Sollen wir schliesslich C. M. v. Weber's Gesammtwirkung auf die musikalische Kunst in kurzen Worten geben, so müssen wir sagen: Originalität, verbunden mit tiefer Empfindung und seltener Fantasie, bezeichnet sein Wesen. Durch sie gewann er für Wahrheit des Ausdrucks in seiner reichen Melodik, in der Kühnheit seiner Harmonik durchaus neue Formen. In seiner Intrumentation brach er bisher unbetretene Bahnen, und in der Einzelwelt fast jedes Instrumentes herrschte er als Meister. Seine Rhythmen waren stets ebenso frisch als edel. — Mit allen diesen Eigenschaften begründete er eine neue Epoche, namentlich im musikalischen Drama, und die Folgezeit wird nach dieser Seite hin noch lange den Stempel seines Geistes tragen.

*) Diese schriftstellerischen Arbeiten Weber's füllen den ganzen dritten Band des in der Note zu pag. 37 genannten Werkes von Max Maria von Weber.

Druck von Hüthel & Legler in Leipzig.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 473 5